عمر أمرير

ءامارگ

من الفنون الشعبية المغربية

عمر أمرير

ءامالو

من الفنون الشعبية المغربية

(*) ءامالو : ظلال

الطبعة الاولى 1398 — 1978

رقم الايداع القانوني
بالخزانة العامة ومكتبة الوثائق
78 — 19
الرباط

يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر
وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل
لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم

صدق الله العظيم

الاهداء

Dédicace

إلى أمي وعماتي اللائي حببن الفنون
الشعبية الى نفسي .
إلى الباحثة الدنماركية ميريام روفسنج
أولسن بمناسبة نجاتي وإياها - بلطف
إلهي - من الموت المحقق في إصطدام
مريع بالشاحنة .

A ma mère et à mes tantes qui m'ont fait aimer les arts populaires.

A ma collègue danoise Miriam ROVSING OLSEN qui se trouvait dans le même camion que moi lors d'une terrible collision dont nous sortîmes tous deux vivants grâce à Dieu.

جانتي ... والظلال الملتهبة
(مسرحية في فصلين)

الفصل الأول ـ في مشهدين

المشهد الاول

تطفا اضواء قاعة المسرح مع تصاعد ايقاع رقصة « تاسكيوين » وبعد برهة تضيء الانوار اقصى الزاوية اليمنى للخشبة ، حيث يظهر فقيه يعلم الصبيان القرآن في الواحهم .. والى جانبه الحاج عبد القادر في يده سبحة ::::

الفقيه : (يخرج ساعة الجيب مخاطبا الحاج) : الساعة تقترب . . . سأنطلق لسماع الشاعر المغني **جلالتي .**

الحاج : (يحاول الاستشهاد بقوله تعالى) : الشعراء يتبعهم الغاو... (مخاطبا الفقيه) كيف قال تعالى ياسيدي الفقيه في هذه الآية الكريمة ؟

الفقيه : (يودعه التلاميذ) الشعراء يتبعهم الغاوون .

الحاج : صدق الله العظيم .

الفقيه : كثير من الشعراء والكتاب والرسامين والاقتصاديين والمسرحيين والسياسيين وغيرهم . . . تبعهم وسيتبعهم الغاوون . . . قالوا وسيقولون مالا يفعلون . . . اما الشاعر جلالتي لمن الذين آمنوا بممارسة الاعمال الانسانية ، قولا وفعلا .

الحاج : ان من البيان . . . (يعجز عن اتمامها)

الفقيه : (يصحح) ان من البيان لسحرا ، وان من الشعر لحكمة .. وجانتي شاعر حكيم، وبياني مبدع، وانساني يضرب به المثل .

الحاج : سأرافقك ، رغم اني لا أعرف الامازيغية ، ومع ذلك ساطرب لغنائه من خلال صوته ، وموسيقاه ورقص مجموعته بلباسهم الانيق ذاك .

الفقيه : «جانتي» لا يرافق مجموعة غنائية ولا راقصة . . . يلبس جلبابا متواضعا على قميص محلي ، وعلى راسه عمامة صغيرة . . . فيلقي مكنونات صدره ، ولا يبالي بتنغيم صوته ولا تنميم وجهه وحتى الموسيقى لا يهتم بها ، بل يعزف على آلة (امزاد) — الرباب — حينما ينهي مقطعا شعريا أو قصيدة برمتها . .

الحاج : سيدي الفقيه ، إني عازم على رؤيته . . . شريطة الرجوع الى المسجد لصلاة المغرب مع الجماعة في هذه الظروف العصيبة ، من تاريخ وطننا .

الفقيه : «جانتي» ليس كبعض الشعراء ، وكل المهرجين الذين يأتون الى «الحلقة» منذ الزوال،يهرجون ويسفون الى ما بعد الغروب . . جانتي ياحاج يأتي الى حلقته قبل صلاة المغرب بساعة زمنية ، فيتقاطر عليه العمال بعد مغادرة الميناء او المعامل ، وكذلك الطلبة وماسحو الاحذية ، والبقالون وبائعو الجرائد والتجار . . . المشتغلون والعاطلون . . . الرجال والنساء وحتى الاطفال . . . وبعد ساعة من سماع انشاد جانتي ينصرف الجميع بانصرافه .

الحاج : كم يجمع من الفرنكات ؟

الفقيه : كلمة واحدة من فم جانتي ابلغ واثمن ، ولكنه — لا فض فوه ولا عاش من يجفوه — شاعر اعاد «للحلقة» دورها الادبي،بل والفني الاصيل ، فأصبحت مسرحا شعبيا مشاعا ، شعاره : اسمع وتأثر ، فالى اللقاء في خلية ، او مظاهرة او مركز شرطه.

الحاج : غايتي من سؤالي،معرفة كم سيشرفني أن أقدم له هدية شخصية .

الفقيه : الناس حوله يرمون له بآلاف الفرنكات . . . فيردها لأصحابها ،

ويكتفي بما يشتـــري به عشاء أسرتـــه . . انه يمقت النقـــود ويعتبرها من أخبث وسائل الاستعباد ، ومـــن اللعنات التـــي تلاحـــق البـــشر ·

الحاج : الاسم يدل على المسمى ، فماذا يعني اسمه «جانتي» بالامازيغية ؟

الفقيه : اسم جانتي،ليس أمازيغيا ، انه لقب بالفرنسية ·

الحاج : بالفرنسية ؟ ! هل سبق له ان تعلم في مدرسة فرنسية ؟ ام ولد فـــي المهجـــر ؟

الفقيه : جانتي لايعرف القراءة ولاالكتابة ، ولم يولد الا في ضاحية قريـــة «بيبوكَزّا» بناحية اكَـــادبـــر .

الحاج : اذا للقبه جانتي سبب ؟

الفقيه : ولد في دوار «ميمزيلن» بقبيلة «ءاشتوكن» سنة 1900 م .

الحاج : 1900 م،ونحن الآن في ربيع 1949 ، اذا يبلغ 49 سنة ·

الفقيه : غادر قريته تجاه مدينة الرباط رفقة أخيه الأكبر «امبارك» أيام الحكم الاستبدادي للقايد «حيدة» ·

الحاج : ايه «القايد حيدة بن مّيس» كنا نسكت بذكره الصبيان !

الفقيه : هاجر أخوه امبارك الى فرنسا للعمل هناك ، فتركه يشتغل خادما عند سيدة أجنبية ، وكانت تتعمد وتتجاهل النطق السليم باسمه الشخصي الحسين ·

الحاج : تناديه ب «لوسين» او «اوسين» او «موحميد»،فكل خادم عندهم ــ مهما كان اسمه ــ يسمونه ب « محمد » وكل خادمـــة ــ مهما كان اسمها ــ فهي « فاطمة » ·

الفقيه : نظرا للطافته ولباقته وكياسته المقرونة بالفطنة والذكاء ، لقبته بـــ: Gentil

الحاج : اذا «جانتي» لطيف ، لبق ، ذكي .

الفقيه : اجل . . . وكان الشاعر الحسين جانتي دائم المقارنة بين وضعية اسرته المشردة الفقيرة ، وبين وضعية تلك السيدة الاجنبيـــة الغنيـــة المتـــرفـــة ·

الحاج : الغناء والشعر والرقص والموسيقى قلت لنا عنها بانها اسلحة ، وليست تخديرا وتهريجا وقفزا .

الفقيه : جانتي توصل في الاخير الى ضرورة تحرير امته كلها من اولئك الانتهازيين،المتمثلين في الاجنبية التي جعلت منه في وطنه مجرد خـادم .

الحاج : بأجرة مخجلة ، وحياة بغير كـرامـة .

الفقيه : غادر الاجنبية ، ثم لبس جلبابه السوق الداكن ، وتقلد خنجره الفضي ، وحمل آلته الموسيقية ، فصار يتجول في المدن والقرى ويحضر اشهر المواسم والاسواق .

الحاج : عظيـم !

الفقيه : هدفه الاساسي توعية الجماهير بشعره الذي اصبح الاستعماريون يعتبرونه رصاصا يخترق صدورهم .

الحاج : الم يراقبه المحتلون ؟

الفقيه : بل سجنوه مرارا في الدار البيضاء وأكادير وتزنيت .

الحاج : هيا . . . فالشوق لمشاهدة هذا الجندي المجهول جعلني لا اطيق الانتظار ولو لحظـة واحـدة .

الانارة تحول الى وسط الخشبة،ليظهر بقال يخرج من دكانه وهو يغلقه ، فتظهر بنت صغيرة تتعلق بجلبابه قائلة :

الطفلة : يابقـال : لا تغلـق الباب .

البقال : آه فاطمـة بنـت . . .

الطفلة : لا تغلق الباب حتى تعطيني ماجئت لأجله من المواد الغذائية .

البقال : لقد وصلت متأخـرة .

الطفلة : ان ابى تلفن الى امى،واخبرها بانكم اصحاب الدكاكين ستقومون بعد غد باضراب شامل . . . لذلك ارسلتنـي اليك لتـزودنا بمـا نحتاج اليه من المواد ، قبل ان يشيع خبر الاضراب وتنفد كل السلع

البقال : (يتخلص منها) لقد تأخرت يافاطمة .

الطفلة : اف .. لماذا لا تناديني ب « فيفي » ؟

البقال : يا «فوفو» انني مستعجـل . . .

الطفلة : لا تقلق ، ان ابي عازم أن يدفع ثمن ما اخذه منك .

البقال : دون ريب .

الطفلة : ابي يؤكد امامك دائما انه سيدفع لك ولغيرك كل الديون .

البقال : على كـل سيدفـع الثمـن .

الطفلة : امتح اذا دكانك ، ان امي تنتظر السلعة .

البقال : سلعة جانتي اخشى أن تنفـد . . .

الطفلة : هل «جانتي» اسم شوكولاته جديدة يابقالنا العزيز .

البقال : بل نوع من الرمان . . . واصناف من البلوط . .

البقال : (ينطلق مخلفا وراءه الطفلة) يا بقال،ابي سيدفع كل الديون . . .

الانارة تحول الى بقعة اخرى على خشبة المسرح ، فنشاهد مدخل مخبزة تعلوه ساعة حائطية ، تشير الـى الساعـة السادسـة الا ربعا ، يتاملهـا احد الشخصين الواقفين في المدخل،وهو يبدا في نزع الملاءة قائلا لزميله :

بيهي : الساعة السادسة تقترب . . . فانا ساذهب للاستماع الى جانتي .

محمد : (يزيل ملاءته وحذاءه بسرعة فائقة) ولماذا لا اذهب انا هذا اليوم، وتذهب انـت غـدا ؟ !

بيهي : من يضمن لي انه سيبقى غدا في المدينة ؟

محمد : ومن يضمن لي اني سابقى شخصيا على قيد الحياة الى الغد .

بيهي : الـوقـت يقتـرب .

محمد : القـرعـة حكـم بيننا .

يُخرج بيهي قطعة نقدية فيقدمها لزميله كي يختـار الوجه . . . ويرسلها بابهامه فى الفضاء وتسقط على الارض ، فيتاملان النتيجة ،فيتهلل وجه بيهي ويرفع صوته قائـلا : الله . . . انا ساذهب .

محمد : (في صوت مرتفع نحو الداخل) : «مادام»

مادام « Oui » «موخبّاد» . . . أي سلعة تحتاجون ، دقيق ، أم سكر ، أم خميرة ؟

محمد : الآن نحتاج الى الاخشاب التي سنشعل بها نار الفرن البارد !

مادام : لكن اذهب الى الخشاب القريب .

محمد : « مادام » رفيقي بيهي هو الذي سيذهب ، وهو يعلم جيدا أن الخشاب الذي تقترحين ، اخشابه فيها الأخضر واليابس ، رقيق وغليظ ، ولذلك نرى ضرورة الذهاب الى الخشاب الجديد .

مادام : ولكن الخشاب الجديد أنا لا اعرفه ، وزيادة على هذا ، اعتقد انه جد بعيد .. اتعرف اسمه ؟

محمد : لقبه «جانتي»

مادام : جانتي . ! هل هو فرنسي ولا اعرفه ؟ !

بيهي : لا .. وانما لقبه الاجانب بهذا اللقب .

مادام : يظهر ان اخشابه اكثر صلابة ، واقوى حرارة واشد يبوسة . . . والا مانعتوه باللطف .

بيهي : وبثمن مناسب لولا بعده .. ونفاد سلعته .

مادام : هيا « بيهي » .. فسأدفع الثمن .

بيهي : (يدخل ليتسلم ثمن السلعة)

محمد : (يقول بصوت منخفض) : جانتي يا «مادام» اخشابه من نوع آخر ، والثمن الذي ستدفعين سيكون باهضا وفي اقرب الآجال .

الانارة تحول الى بقعة اخرى ، حيث نشاهد سيدة تلبس «الحائك» وزوجها يربط خيوط حذائه ، يستعدان للخروج .

السيدة : تعتقل الشرطة جانتي بسبب قصيدة .

السيد : بل احيانا بسبب بيت شعري واحد .

السيدة : فاذا اطلقوا سراحه ، عاد الى ساحة البلدية ، او ساحة «درب غلّف» او «سوق عوّا» او «شّطيبا» او «القريعا» ، ليسمعنا ما هو اخطر منها ، فيختطفونه منا .

السيد : كان اعتقاله ليس الا فرصة تسمح له بالعودة الى الزنزانة مرة اخرى . كي يأتي لنا بقصائد اشد خطورة على المستعمر واعوانه ، ربما كان قد نسيها في السجن سابقا . .

السيدة : (تردد شعر جانني وهي تقتفي اثر زوجها نحو الخارج) وتقول : السجن يلهم ، السجن مدرسة . .

المشهد الثاني

الانارة تشمل الخشبة . . . البقال ، ثم الفقيه ، والحاج ، والخباز . . . ماسح احذية . . . تاجر . . . طالب . . . يتقدمون الى وسط الخشبة ليكونوا حلقة حول «باقشيش»

الى الجانب الأيمن لتلك الدائرة ، يشاهد رجل ينقر بنديره امام صندوق الافاعي ، والى الجانب الايسر ، لنفس الدائرة ، تشاهد سيدة «تضرب الفال» لفتاة امامها . . . يسمع ضجيج «الحلقات» الأخرى .

اما حلقة باقشيش فنرى فيها «باقشيش» نفسه بلباسه الطريف ، ويمثل ادوارا مختلفة ، فهو تارة يمثل دور رجل واحد ومرة أخرى دور المقدم ، واحيانا يقوم بدور جماعة من الرجال كما نجده يمثل دور النساء في حلقته تلك حيث يبدأ .

باقشيش : (مخاطبا المحيطين به) في انتظار جانتي ، سامثل لكم احدى الطرائف التي وقعت في الازمان الغابرة بين سكان قرية ورئيسهم . . . وحاولوا معي متابعة الحوار الذي بداه الرجل الاول (بدا يقلد ابطال تلك الواقعة)

الاول : الغلاء فاحش !

الثاني : انه غلاء لايطاق !

الثالث : يجب علينا ان تذهب جميعا الى «امغار» .

الثاني : ولماذا .

الثالث : كي تلتمس منه مراعاة ظروف الغلاء .

الاول : ومـاذا سيفعل ؟

الثالث : يخفف عنا بعض المصاعب .

الثاني : انها كثيرة . . . مثل ماذا ؟

الثالث : مثل الفخذ الذي يعطيه كل من ذبح ذبيحة .

الثاني : صدقت . . . ذبحت بقرة فأخذ فخذها كاملا .

الثالث : ذبحت دجاجة،فأرسل طامعا في فخذها !

المقدم : اذا ، تشجعــــوا .

الثاني : مشكلتنا أننا لا نجد شخصا واحدا يصارح «امغار» في مثل هذه الامـــور .

الثالث : هذه هي الصراحة ، نحن جبناء .

الاول : والله العظيم كلنـــا جبنـــاء .

الثالث : (يخاطب المقدم) انت الـــذى ستقـــول لــــه .

المقدم : (يشير الى الاول) انا افضل هـــذا .

الاول : (يشير الى الاول) لا ، لا ، بـــل هـــذا .

الثاني : (يخاطب الثاني) لا ، لا ، بـــل هـــذا .

الثاني : لا ، لا ، انا لا استطيع فعل ذلك .

الجماعة : مقدمنا هو الذي سيتحمل هذه المسؤولية .

الاول : قالوا قديما : عقرب واحد اذا تقدم مائة خنفس فى زحفهــــ فكلها عقارب ، أما اذا تقدم خنفس واحد مائة عقرب فكلها خـــنـــافـــس .

المقدم : دعوني افكر . (يفكر)

المقدم : آه لقد فكرت في حيلة .

الجماعة : حيـــلـــة ؟ !

الثالث : قـــل ، قـــل . . .

الاول : مـــاهـــى ؟

الثاني : كلنـــا آذان .

المقدم : سنذهب الـــى «آمغـــار» .

الجماعة : يالطيـــف !

المقدم : سنذهب اليه حاملين هـــدية .

الجماعة : يا للخسارة

المقدم : سيرحب بنا !

الجماعة : سيرحب بنا ؟ ! شكرا شكرا

المقدم : سأقول له : (يقاطمونه)

الثالث : انت نفسك ستقول له ؟ !

الجماعة : ياللشجاعة ! ! !

المقدم : سأقول له : «سيدى آمغار جئناك فى امر مهم . . .» سيقول آمغار : «خيرا انشاء الله» . . . سأقول له : «تعلم سيدى مدى غلاء المعيشة ؟» . . . سيجيبنى : «نعم ، أعلم ذلك جيدا . . . (المقدم يتابع كلامه) حينئذ سأقول له : «الفخذ الذى نعطيك اياه» . . . سيقول : «ماشأنه ؟» سأجيبه «فى هذه الظروف القاسية ، نريد ان نعطيك» وستقولون معى أنتم جميعا ، بصوت واحد « نصفه »

الثانى : لم افهم

الثالث : سنترك الكلام للمقدم وحده ، ولكن بمجرد ما يقول ل "آمغار نعطيك» ، يجب علينا ان نقول جميعا : «نصفه» بصوت واحد ، وبدون خوف او تلعثم : وهكذا سيحس **آمغار** باننا مثال فى الاتحاد والاتفاق والنظام .

المقدم : لنذهب اذا ومعنا الهدية

(يذهبون . . . الى دار **آمغار** ويطرق المقدم الباب ، ، يطل عليهم آمغار من النافذة . . . فلما راى الهدية بين يدى المقدم اشار بانه سينزل لمقابلتهم . . . »

آمغار : (يفتح الباب ويتسلم الهدية قائلا) مرحبا بكم .

المقدم : سيدى **آمغار** جئناك فى امر مهم

آمغار : خيرا ان شاء الله

المقدم : تعلم سيدى مدى غلاء المعيشة .

آمغار : نعم ، اعلم ذلك جيدا

المقدم : الفخذ الذى نعطيك اياه .

آمغار : ما شأنـــه ؟

المقدم : في هذه الظروف القاسية نريد ان **نعطيك** (يتوقف منتظرا من الجماعة قول : «نصفه»)

الجماعة : (صمـــت)

المقدم : (يخاطب الجماعة) اقترحوا ، هيوا ، قولوا ماجئتم من اجله -

الجماعة : (في هلع . . . وبعضهم يتسلل الى الـــوراء)

المقدم : (يخاطب آمغار من جديد) سيدى آمغار ، ان الفخذ الـــذى نعطيك،نلتمس من الله ومنك ان تسمح لنا بأن **نعطيك** . . . (يتوقف ملتفتا الى الجماعة)

الجماعة (يرتعد بعض افرادها فرقا)

آمغار : (مخاطبا المقدم في غضب) علام الخوف والوجل ؟ ! اخبرني ماشأن الفخذ . . . (يخاطب الجماعة) : قولوا ، تكلموا ، ماغايتكم مـــن المجيـــء ؟

الجماعة : (خوف ، ونكوص وارتعاش)

المقدم : سيدي **آمغار** سأنوب عنهم في الافصاح عما بهم .

الجماعة : (في ارتباك) شكرا مقدمنا . . . قل،اتمم . . .

آمغار : تفضل ، قل ماتـــريـــد .

المقدم : انك تعلم ــ سيدى ــ غلاء المعيشة . . لذلـــك ارتأينا ان نزيدك عنق الذبيحة وكتفها واضلاعها الى جانب الفخـــذ .

آمغار : اى نصف الذبيحة . ان هذا والله لتشريف ترفع به الرؤوس، وتعلوا المقامات (يخاطب الجماعة) ارفعوا هاماتكم . . . واعتزوا بكرمكم . . . وابلغوا سكان تراكم قبولي لطلبكم الكريم،بل اكدوا لهم انه منذ اللحظة،ساعطى اوامري لقبول عنق الذبيحة وكتفها واضلاعها الى جانب الفخذ ، خفف الله عنا وعنكم هذا الغلاء المفرط (يودعهم ويدخل داره ، وعادت الجماعة ليجدوا في طريقهم النساء والاطفال ينتظرون النتـــيـــجـــة)

احدى النساء : (سألت احد الـــرجال) : ماذا حققتـــم ؟

الرجل : (أجاب بالأمازيغية) «تزيدّ تاسكّاف بوضار» ــ (زيادة النصف على الفخذ)

(باقشيش يعلن مجيء جانتي)

يدخل جانتي طويل القامة اسمر اللون فيفسح له المجال ، وتنطلق الزغاريد . . . فاذا ما توسط حلقته ، يعم الصمت . . . ويبقى الرجل صاحب البذير يدق بنديره في حركات دون ان يُسمع له صوت ، وكذلك السيدة «ضاربة الفال» تقوم بحركات واشارات،تجيبها الفتاة بنفس الطريقة ، دون ان يسمع منهن ادنى صوت . . . في حين يشاهد باقشيش ينظم الواقفين حول حلقة جانتي

جانتي : (يعزف آلته ــ «امزاد ــ .. ثم يبدأ الغناء) :

عورانغ عيملك عورومي س عيفادّن عولا لباروض
عورانغ عيملك «امر س عيقاريضن هاتي عيهلكاغ
ماداغ نيت عنان عيسان عولا عينكّيز غ عوفوس
«اكوّرن ، د ، سّكار ، د ، واتاي ، د ، لمانضا ، د ، لكّسرامات
ننتي كادّ نمّاغ عيمّا «اروسي هاتي تهنّان .

الطالب : (يعرب للحاج هذا المقطع .. وموسيقى جانتي تعزف ...) :
الاستعمار : لم يستطع اخضاعنا ، لا بقوة جنوده ، ولا بتنوع سلاحه ، وانما اغرانا بالمال ، اجل بالمال اشترى الضمائر ، نصرنا لا نفكر الا في دور المادة ، المادة وحدها ، متجاهلين جدوى ركوب صهوات جيادنا،غافلين دور السلاح الانجليزي بين ايدينا ، فعاش المستعمر قرير العين ، بعدما اختلق لنا معركة جانبية تستنزف جل طاقاتنا ، نفتك فيها بكؤوس الشاي وقوالب السكر ودقيق القمح والوزن بالغرام والتلهف للحصول على الحوالات الشهرية .

جانتي : (يستمر في الغناء) :

ربعا ميا ، ن ، عوروسي كابداغ عيسد ولاّن
سّاغد عوكان عيكّيزّ «اسيدي ناوياس لهديّات

ناوباس بيروكوتن سول ندرو ديدس نوكان .
نفكاس لحركات نسّودو عيسان نزواراس .
ماني نرا ليخاس نوكان نزوار ءار ويجّان ؟

الجمهور : (السيدة التي رافقت زوجها تزغرد ، مع ارتفاع صيحات الاعجاب)

جانتي : (يتوقف عن الانشاد ويستمر في العزف فقط . . .)

الطالب : (يعرب للحاج) :

من المزري حقا ان يتحكم في رقاب شعب ، 400 اجنبي !
ومما يندى له الجبين اننا ، نقدم لهم الهدايا اينما حلوا وارتحلوا ،
نكرم ضيافتهم ، نتناول الطعام اسوة معهم ، بل الادهى والامر :
اننا تجند انفسنا لخدمتهم ، ننتقي من رجالنا فرسانا ومرشدين
يوصلونهم الى "ويجّان"

الحاج : مامعنى "ويجان"

الطالب : « ويجان » هي المنطقة التي ينتمي اليها الشاعر المشهور ، الحاج بلعيد ، وذكر «ويجان» — قرب تزنيت — فيه تعريض بالحاج بلعيد الذي يختلف عنه جانتي اختلافا شاسعا في طريقة معالجة المواضيع الحساسة . . . (يسكت لسماع جانتي)

جانتي : لعدو ن تابي عوراخ عيمديل ءاتّ حوبوخ .

ماتزا ويلّي ساتيّنين لجفور ءاد باين .
ءادانغ طّاين لباضل دلمونكر د لفيساق غ لمداين مولا عيضوران

الجمهور : (يقاطع بالزغاريد ، والصيحات والهتاف)

الطالب : (يعرب للحاج)

فعلام هذا الاخلاص الساذج ؟ ! والام هذه الطاعة العمياء لعدو نبينا،اعتقد انكم تنتظرون الخلاص على يد الابطال الذين اشارت الأجفار الى خروجهم ، كي يطهروا المدن والبوادي ، من الفحش والظلم والاستغلال والمنكر .

جانتي : (يستمر في الغناء)

ءايموسلمن راراد لعاقل ءاواهوا نّون
عيزد لموت ءاتوّكيم ، هاتين تقّاند نوكان
والابنيّ عيمّيم نوكرن دسّكار دلغلمي دواتاي

وانّات ميشتّان ورّان مكْ لكتاف ءاد تْرّون .

الجمهور : (يشجـع بتأثـر)

جانتي : (عـزف بدون غناء)

الطالب : (يعـرب للحـاج)

يا معشر المسلمين ، اتركوا عنكم ذلك الانتظار ، فربما انتم اولئك الابطال ، حرروا وطنكم بمحاربة عدوكم ، فمن مات ، مات شهيداء ومن عاش ، عاش كريما ، حرب التحرير لا يخوضها قوم ، اقصى ما يصبون اليه : اشباع بطونهم باطعمة دقيق القمح الشهـي والحلويات المغربية ولحم الغنم اللذيذ والشاى المنمنع المخدر .

جانتي : بيوى ءاكْ ورومي ، د ، شّيطان لقوم لماغريب
ميزواراس
ءاراسن ميمّال ميقاريضن دلكساوي عدلنين .
ولا لموزيكّات ، ميسنكّاراتن ووكان دشّرع .

الجمهور : (بلغ قمـة الحمـاس والانفعـال)

الحاج : (يخاطب الطالب الذي يصيح مع المشجعين) : ماذا قال جانتي ؟

الطالب : قـال مـا معنـاه :

ياللغرابة ! المغاربة انفسهم اصبحوا يقتفون اليوم اثر الشيطان وخطوات المستعمر ، بالملابس الفاخرة ، والقناطير المقنطرة والموسيقى الماجنة ، فابتعدوا عن الشريعة الاسلامية .

جانتي : (يستمر في الغنـاء)

هان ميصحا ميس كولّو لوحن مـدّن تيسغاريـن
تاويدكيس ويلّي ور ميلازم واوّال ءاد ساولـن .
ءاسا ميميل ءادّرن مدّن يان غير دلانفعال نس .
ءاكّورن ، د ، لباروض ، نغ لعار نس ءاتّن ور ميزري يان

الجمهور : (صيحات ، زغاريد ، عبارات حماسية)

طالب : (يعـرب للحـاج)

اجل اعتقد اننا سحبنا القرعة جميعا ، فكان الحظ – وياللاسف – حليف اشخاص ليسوا اهلا للشيء الذي اجرينا من اجله القرعة . كان بالامكان ان يحالف ذلك الحظ رجالا عادتهم ، صنع طعامهم من دقيق الشعير ، ديدنهم الفتك بالغزاة ، وشعارهم : تلك آثارنا تدل علينا، يامعشر المسلمين ،اتركوا عنكم ذلك الانتظار ، فربما انتم اولئك الابطال . حرروا انفسكم ، بمحاربة عدوكم، فمن مات ، مات شهيدا ومن عاش ، عاش كريمـــا .

الجمهور : **(في هلع وخوف واضطراب) اصوات سيارات الشرطة ، ، ، صفير البوليس الذي يهاجم جمهور «جانتي» بالعصى. ويلاحق الفارين منهم ، ، ،هرج ومرج وموسيقى الاغنية الفرنسية التي فازت بجائزة 1948 «وهي بعنوان Pour lui» «للمغنية» JAQUELINE FRANCOIS يخفت الضوء ، حتى تعم الظلمة مع ارتفاع الصيحات والصفير والصراخ والضربات وانزال الستار ، ، والقاء القبض على «جانتي» ومجموعة من رواده ، من بينهم « الحاج عبد القادر » ، « الفقيـــه » ، « السيدة وزوجها » وغيرهم . . .**

الفصل الثاني فى مشهدين

المشهد الاول

بعد اطفاء اضواء القاعة .. ومع ارتفاع صوت اغنية الحسين السلاوى « الميريكان »، يسلط ضوء باهت على الخشبة التى يظهر فوقها جانتي في هيئة تظهر قساوة وشراسة التعذيب على ارضية ساحة تؤدى اليها ابواب ثلاثة ، الاوسط منها ـ المقابل للجمهور ـ كتب فوقه بالفرنسية « مكتب الضابط » والذي على اليسار كتب فوقه W.C ـ مرحاض ـ والمقابل له كتب عليه بالفرنسية « الخروج » وفي الجنبات مقاعد .

قبل نهاية اغنية الحسين السلاوي تتحرك اكرة الباب الاوسط ويفتح ليخرج منه ضابط الشرطة الفرنسية .. يقترب من جانتي الذى يئن ، فيقلبه بعقب الحذاء ويقول :

الضابط : كثير من العوام المغاربة اكثر وعيا من بعض المتطفلين على الثقافة . فهذا « جانتي » : اللغة الفرنسية لاحظ له منها الا لقبه . واللغة العربية لا حظ له منها الا اسمه « الحسين » ، ومع ذلك ارغمني وعيه على الاعتراف بفداحة الجهل المركب الذي اوقعنا فيه بمغالطات تقارير . وبحوث العسكريين ، والمبشرين . ومذكرات كل المجندين . لتقديم فرش دراسي ، يسهل علينا فرنسة الشمال الافريقي . باب افريقيا المطل على اوربا ..

جانتـــي : (في محاولة النطق بقوله) تعددت أسماء الدول الاستعماريه .. ورغم ذلك فقاموس الذاكرة الشعبيـــة المغربيـــة جعلت اسم الاستعمار واحدا ، اي : « عيرومين » فبالامس كانت روما ، واليوم نجد في الشرق او الغرب اسباطها .

الضـــابط : يمكنني ان اقول : ان من الاخطاء التى ارتكبتها المراة الفرنسية الحديثة كونها لقبت هذا العنيد ب Gentil (يخـــاطب جانتـــي) تمسكن او تنمر · ولكن تذكر أنك بين مخالب وحش كاسر ·

جانتـــي : (يتـــأوه ..) الله ... الله ... الله ...

الضـــابط : (يجر جانتي من ياقته نحو الزاوية ويقول له) انا الذى يرتعد لذكره الرجال والنساء والاطفال ... فاياك ان تراوغني ... وتأكد اني لن افارقك بل لن اريحك حتى اسمع ــ على الاقل ــ كلمات اغنيتك من اولها الى آخرها ·

جانتـــي : (يتالم ويئن بتأثر) الله ... الله ... الله ..

الضـــابط : هيا ابدا بسرد ما انشدته غروب شمس الامس في حلقتك .

جانتـــي : (يتاوه ويأتي بحركات تنم على انه لا يستطيع التكلم ..)

الضـــابط : قد سمعت عن بطشي ، واليوم سوف تذوقه (يركله .. ويقف ليذرع الساحة جيئة وذهابا ثم ينادي) : المخزني ·

المخزنـــي : (يدخل من الباب الذي كتب فوقه « الخروج » وهو يرطـــن بفرنسية ركيكة قائلا) : « بريزا مسيو » ·

الضـــابط : جُرّن هذا الوقح .. وادخله الى المرحاض ثم اغلق الباب دونه .. وبعد ذلك ، ادخل ممن اعتُقل معه امس اكبرهم سنـــاء لابـــدا الاستنطاق ·

المخزنـــي : سمعا وطاعة سيدى الضابط (يُدخل جانتي الى المرحاض ، ويوصد الباب ثم يعود الى الباب المقابل يطل منه ثم ينادي) : تفضـــل سيـــدي ·

الحـــاج : (يدخل) السلام على من اتبع الهدى .

الضـــابط : (يقدم له مقعدا) تفضل سيدي الفقيه .

الحــــاج : انا الحاج عبد القادر .. ولست فتيها .

الضـــابط : سيدي الحاج «عبد الكادر» (ينطق القاف كافا)

الحـــاج : نحن امة لا تعبد الكوادر .

الضـــابط : عفوا سيدي ، اتاسف على وعورة النطق ببعض الحروف مثل : القاف والحاء والغين ...

الحـــاج : كل مولود يولد على الفطـــرة .

الضـــابط : سيدي الحاج ، اتاسف لالقاء القبض على الاجلاء مثلك .. ولكن يبدو عليك انك لا تؤمن بخرافات ذاك الشاعر المخرف

الحـــاج : لاول مرة حضرت لمشاهـــدتــه ..

الضـــابط : .. لذلك ارجوك ان تروي لي بعض الابيات التي انشدها فـــي حلقتـــه غـــروب شمس الامس .

الحـــاج : مسيو .. مع كامل الاسف ، فانا لم اكن اعرف مـــا يقـــول ... يعجبني صوته وحركاته وطريقة القائه .. وشمرتـــه ... امـــا تامازيغت الجنوبية فلا اعرف منها ولو جملة واحدة .. بل لا اذكر منها الا قولهم « **راتّن نضي** » .

الضابط : ما معنى «**راتّن نضي**» (يكتبها في مذكرته وهو ينتظر جواب الحاج)

الحـــاج : العلم لله .. تلك هي الكلمـــة التي اذكرها مـــن الامازيغيـــة . اما معناها فلا اعرفه ... وقد علقت بذاكرتي من كثرة سماعها تردد بافواه اخواني الجنوبيين .. الى درجة لم اعرف اهي كلمة مدح او قدح .

الضـــابط : (بغضب يأمر المخزني) ادخل تلك المرأة .

المخـــزنـــي : (يناديها . فتأتي هي وزوجها . لذلك يوقفهمـــا . ويخـــاطب الضابط) هي وزوجها ام تدخل وحدها ؟

الضـــابط : بل هما معا . فنحن لا نفرق بين الاب وبنيه ..

السيدة وزوجها : (يدخـــلان)

الضـــابط : (يفسح لهما المجال للجلوس فوق كرسيين ويتناول مذكرتـــه ويقرأ) : « **راتّن نضي** » سيدتي . سيدي ما معنى « **راتّن نضي** » باللهجـــة البربريـــة ؟

السيـــد : أعتقـــد انها منَ لهجة « ءايت باعمران »

الضـــابط : ولهجتـــك ؟

السيـــد : لهجـــة تالبـــوين .

الضـــابط : سيدتي هل تعرفين معناها ؟

السيدة : انا منطقتي قريبة من تالبوين وبعيدة جدا عن « ءايت باعمران » .

الضـــابط : وهل هناك فروق لغوية ؟

السيـــد : العلم لله يا سيدي الضـابط ..

الضـــابط : سيدتي لقد عشت في دول ومجتمعات مختلفة .. في آسيا .... واوربا وامريكا .. وافريقيا ... فتأكد لي ان ذاكرة المراة المغربية خارقـــة للعـــادة !

السيـــد : صدقت سيدي الضابط .. ذاكرة سيدتي من خير الامثلة .

الضـــابط : ذلك من حسن حظي .. لقد رُويَ لنا ما انشده الشاعر جانتي ، ولكنه غير مرتب .. مع بعض النقص ... واكرر : ان من حسن حظي ان ذاكرتك المغربية ستساعدني على سماع القصيدة كما انشدها جانتي من اول بيت الى آخر كلمة ..

السيـــدة : (تقاطعـــه) آسفـــة سيـــدي .

الضابط : (يقف قلقا) علام الاسف .. فلم اطلب منك سوى استظهارها كما سمعتهـــا اذنك !

السيـــدة : لم اسمع شيئا يا سيدي .

الضـــابط : لم يُلق عليك القبض الا في حلقة جانتي ! !

السيـــدة : نعم سيدي .. ولكـــن ...

الضـــابط : (يقاطعها) اذن ارجوك استظهار القصيدة دون خوف ولا حرج

السيـــدة : سيدي .. بمجرد ما وصلنا الى حلقة جانتي هاجم البوليس ::: اقول هاجم البوليس في نفس اللحظة بالضبط ، فلم نسمع الا الصياح والصراخ والصفير الى ان حشرونا في سيارة الشرطة

الضـــابط : (يقف ويخفي غضبه آمرا المخزني) ادخل اكبرهم سنا .

الفقيـــه : (يدخل) السلام على من اتبع الهدى .

الضـــابط : (يبتسم ويتقدم له المقعد قائلا) باسم اللـــه ... تفضـــل يـــا سيـــدى ...

الفقيــه : السيـــادة لله وحـــده .

الضـــابط : يبدو عليك انك من مريدى احدى الطرق الصوفية .

الفقيــه : الطـــرق الصوفيـــة ؟ !

الضـــابط : (في نشوة العارف) « الدرقاوية » « والتجانية » « والناصرية » « والكتانية » .. وغيرها من الطرق الصوفية تشبه في نظر علمائكم الاجلاء السواقى الجارية الرقراقة ، تصب كلها في صهريج الديانة الاسلامية .. اليس كذلك ؟

الفقيــه : في بعض الاحيان تظهرون وكأنكم أعلم منا بمسائل آخرتنا .. ونحن لا نعـــرف بعد تضاريس وطننا .

الضـــابط : اعتقد انك « تجاني » .. اليس كذلك ؟

الفقيــه : بصراحة ، انا لست طرقيا ..

الضـــابط : ولماذا لا تؤمن بالله .. الست مسلما ؟ !

الفقيــه : مسلم ... وفقيــه .

الضـــابط : وايـــن السبحـــة ؟

الفقيــه : السبحة بين اصابع بعض الرجال مثل العلكة بين اسنان السيدات .

الضـــابط : نكتة لطيفة .. وان كان فيها تعـــريض بالطـــرقيين المغاربـــة وبالسيدات الاوربيات .

الفقيــه : الطرق الدينية انطلقت من احزابنا ، اما اليوم فقـــد جعلت مـــن الشعب احـــزابا متحزبـــة .

الضـــابط : احـــزابا متحزبـــة .

الفقيــه : اجل احزابا واحزابا ..

الضـــابط : (يتحرك في مقعده) انا اعتقد انك لا تعرف شيئا عن الاحزاب .. وخاصة انك فقيه مسلم !

الفقيــه : بصراحة .. انا كنت اعتقد انك تعلم مدى معرفتي للاحزاب قبل استنطـــاقـــي !

الضـــابط : صراحتك مثيرة .. سيدي الفقيه ... هل لك معرفة بالاحزاب ؟

الفقيـــه : أولا : السيادة لله .. ثانيا : قلت لك انني كنت اعتقد انك تعلم مدى معرفتي للاحزاب . ولكي نتجاوز هذا الموضوع ، اكرر من جديد بأن معرفتي بالاحزاب يقدرها المنافسون حق قدرها في كل اللقاءات.

الضـــابط : (يامر بافراغ المكان ، فيخرج الحاج عبد القـادر ، والسيـد وزوجه ، ليخلو الضابط بالفقيه ويجلس امامه قائلا) قبل الحديث عن الاحزاب اخبرك ، ماذا تفضل شربه ، الشاي أم القهوة ؟

الفقيـــه : الاختيار المحصور بين شيئين ، كسب لمن اقترح ، وخسران لمن قبل الاختيـار .

الضـــابط : (يبتسم) سنحضر لك الشاي والقهوة و"الشفنج" كذلك (يأمـر المخزني باحضار الشاي) نستمر في حديثنا .. قلت انك تعرف الاحزاب معرفة يقدرها المنافسون حق قدرها .

الفقيـــه : وفي كـل المنـاسبـات .

الضـــابط : هل يمكنك تذكر أول عهدك بالاحزاب ، وفي اي مكان ؟

الفقيـــه : لا استطيع التحديد بالضبط .. غير اني اتذكر مرحلة الصبا لما بدأت الاستماع لبعض رجال قريتنا في لقاءات عديدة ..

الضـــابط : وهل يسمح للصغار بحضور مثل تلك اللقاءات

الفقيـــه : بل يشجعون كل صبي على الحضور .. وبعض الرجال يشجعون الصغار على الالتحاق بهم للتعود على المشاركة في بعض الاحزاب .

الضـــابط : هذا يزيدني ارتيابا في مؤلفات ومذكرات وتقارير ومرويات جل المهتمين بالمغرب ، ان لم اقل كلهم .

الفقيـــه : (يقول في نفسه) وشهد شاهد من أهلها .

الضـــابط : مثلا : قرروا ان بلاد « السيبة » لا صلـة لسكانهـا بالحياة السيـاسيـة .

الفقيـــه : من اكبر الاخطاء التي وقعوا ، فيها اعتبارهم كل بلاد « السيبة » سائبة،اي بلاد الفوضى الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافيـة ، والدينية ، والسيـاسيـة .

الضابط : أي المغرب الغير النافع . . بلاد السلب والجهل والفقر والنهب

الفقيه : (في حماس) عفوا . . بلاد الانضباط ، والعدالــة والخـيرات والايمان والتعاون والفنــون والرياضات والعفاف والكرامــة والشجاعة والتضحية والديمقراطية . ..

الضابط : (يقاطع حماس الفقيه) لقد ابتعدنا عن موضوعنــا .

الفقيه : بل نحن في صميمه وعمقه .

الضابط : لنعد الى الموضوع . . قلت انك تعرف الأحزاب معرفة يقدرهــا المتاسون حق قـدرها .

الفقيه : منذ ان آنست في نفسي القدرة على المشاركــة .

الضابط : الى الآن ؟

الفقيه : بكل تواضع لقد صرت اشهر من نار على علم في قبيلتنا . . اما في الدار البيضاء فرجال الحي اختبروني وامتحنتهم ، فاصبح بعضنا يزكـي البعض . .

الضابط : مــن تقصــد ؟

الفقيه : السي علي ، مولاي البشير، السي الروداني ، وغيرهم كثيــر ..

الضابط : (يسجل الاسماء في مذكرته) آخر اجتماع لك معهم .

الفقيه : آخر لقاء كان في دار الحاج عبد القادر .

الضابط : هل هو من عائلة الحاج عبد القادر الذي كان معنا قبل لحظات ؟

الفقيه : بــل هــو نفســه .

الضابط : (يتناول من المخزني صينية فيها براد شاي وكاس و " **السفنج** " ثم يخاطب الفقيه) : اقدر فيك صراحتك المثيرة . . ما هو دور الحاج في الحــزب ؟

الفقيه : بصراحة يامسيو ، الحاج عبد القادر لا يعرف ولو حزبا واحدا معرفة متينــة .

الضابط : المهم انه يعرف بعضها .

الفقيه : لذلك يحاول ان يكون واعيا لامور دينه ودنياه ، وان كان لا يعرف القــراءة ولا الكتابة .

الضابط : أريد معرفة دوره بالضبط في النشاط الحزبي .

الفقيه : المساعدات المادية والمعنوية .

المخزني : (يتدخل) سيدي الضابط ، ،

الضابط : (يسكته قائلا) : هذا الرجل ربيب الملائكة .. صراحته مثيرة

الفقيه : لعل المخزني نسيني !

المخزني : (في هلع) . . .

الضابط : (للفقيه) اتعرف المخزني ؟

الفقيه : ومن منا ينساه ، في العام المنصرم ، كنا في داره ، ولقد استهوته نقاشاتنا .

الضابط : (يرمق المخزني) . . .

الفقيه : وبعد منتصف الليل،تدم لنا هبة مالية بعد عشاء فاخر ، ولم يخف تحمسه واعجابه بنا ، ولولا التزامه بالخدمة في ادارة الاقامة العامة لما تأخر عن لقاءاتنا .

المخزني : (في حيرة) سيدي الضابط ، ان سمحتم او صح لكم انكم والفقيه كل في واده يسبح .

الضابط : (للفقيه) انا افهمك،وانت ؟

الفقيه : تصدانا واضحان .

الضابط : (للمخزني) ماذا تقصد بالوادين .

المخزني : اساله سيدي عن اسماء الاحزاب التي يعرف .

الفقيه : (يقاطع المخزني) لو سالني « مسيو » لما اعتبرت استفساره اهانة مباشرة لشخصي ، ولكن ان ياتي السؤال من مسلم ، فهذا منتهى التجاهل والبلادة والوقاحة !

الضابط : اي حزب تسير ؟

الفقيه : ما دامت الغاية من كل الاحزاب هي اسعاد الانسان ، فانا لا أفرض على الاخرين حزبا بنصه وفصه ، لان لكل حزب في نظري دوره الذي يميزه عن الاخرين من جهة ، ويكملهم به من جهة اخرى ، والعكس صحيح .

الضابط : هذا موضوع آخر . . ولكنك ـ دون شك ـ تتعاطف مع حزب معين . . فأرجوك ذكر الحزب بالضبط ؟

الفقيه : الايمان الواعي . بعقيدة راسخة . يستحيل في حقه الانصياع لاهواء العاطفة المجردة .

الضابط : أرجوك الاجابة عن سؤالي الواضح بجواب اوضح . اكرر السؤال: دون شك انك تتعاطف مع حزب معين،فأرجوك ذكر الحزب بالضبط ؟

الفقيه : اعتقد انك كنت تعلم الجواب ، وانت الاعلم بالطرق الصوفية .

الضابط : ارجوك الجواب عن سؤالي الواضح بجواب اوضح .

الفقيه : اليك اذن جوابي الواضح وضوح الشمس في سماء بلادي : اتعاطف مع كل : اسم وفعل وحرف وآية وسورة من احزاب القرءان الكريم .

يقف الضابط منهار الاعصاب ، قابضا راسه في غضب ويزداد حنقة كلما توالى ارتفاع ايقاع رقصة ((تاسكيوين)) من ارجاء الخشبة التي يخفت نورها في حين تزداد قوة الانارة المسلطة على راس الضابط حين يحاول وضع اصابعه في اذنيه لتفادي سماع اصوات تجلجل من زوايا الخشبة منسجمة مع ايقاع ((داجماك))

- النقود من اخبث وسائل الاستعباد .
- النقود من اللعنات التي تلاحق البشر .
- كل خادم محمد ، وكل خادمة فاطمة .
- الغناء والشعر ، والرقص ، والموسيقى . ليست تخديرا وتهريجا وقفزا .
- دون ريب سيدفع الثمن .
- السجن يلهم ، السجن مدرسة .
- شعاره : اسمع وتاثر ، نالى اللقاء في خلية ، او مظاهرة ، او مركز شرطة .
- بالامس كانت روما ، واليوم نجد في الشرق او الغرب اسباطها .

- نحن أمة لا تعبد الكوادر !
- الذاكرة المغربية لا تنسى !
- السيادة لله وحده !
- في بعض الاحيان ، تظهرون وكأنكم اعلم منا بمسائل اخرتنا . . .
ونحن لا نعرف بعد تضاريس وطننا !
- السبحة بين اصابع بعض الرجال ، مثل العلكة بين اسنان السيدات
- الاختيار المحصور بين شيئين ، كسب لمن اقترح ، وخسران لمن قبل الاختيار !
- الايمان الواعي ، بعقيدة راسخة ، يستحيل في حقه الانصياع لاهواء العاطفة المجردة !
- الاحزاب : بالمبادئ الانسانية، والمواقف الثورية، والممارسات الديمقراطية

المشهد الثاني

(جانتي يظهر وراء قضبان السجن . . . يدخل عنده ، رجل بدين ، ابيض اللون ببدلة انيقة)

الرجل : سيدي جانتي . . . انا ممثل اشهر شركات تسجيل الاسطوانات ، جئت اليكم من الدار البيضاء . . . بمجرد ما بلغتنا اخباركم من طرف احد المغنين الذى سجل لنا بعض اغانيه اخيرا . . . لذلك اسرعت اليكم للقيام بالواجب نحوكم .

جانتي : شكرا لكم يا (يحاول النطق باسمه)

الرجل : (يصحح) اسمي: دانيال

جانتي : اسمك ليس مغربيا . ومع ذلك تعرف العربية الدارجة .

دانيال : انا يهودي .

جانتي : يهـــودي ! !

دانيال : لاتخف شيئا . فانا لست فـرنسيـا . . .

جانتي : . . .

دانيال : وحرصا مني على اسعادكم . ونظرا لمعرفتي بمرتبتكم في ميدان الاغنية . جئتكم بمشروع هام جدا (يقدم له اوراقا) وانا متأكـد من انكم بتوقيعه ستصيرون من اسعد الناس (يقدم له قلما) تفضل سيدى ووقعوا هنا في هذا المستطيل .

جانتي : انا لا اكتب ولا أقـرأ .

دانيال : بالخسارة ! ! ولكن يمكنكم وضع بصمات ابهامكم فاليكم المداد .

جانتي : لا داعي للاسف فانا أومن بان «جرة زند سلاح بالسبابة . اجدى مع العدو من خربشات قلم بين الابهام والسبابة والوسطى» المهم مـا يضمون هذه الاوراق

دانيال : التزام بتسجيل اغانيكم لشركتنا . مقابل مليونين من الفرنكات ، علاوة على التدخل لاطلاق سراحكم . . . مع الاشارة الى أن كل اجهزتنا الدعائية تنتظر توقيعكم فقط لتجعل منكم معجزة الغناء .

جانتي : سيـدى ؟

دانيال : (يقاطعه) بدى جانتي . انكم تعلمون أن المحظوظين من المغنين

الذين التمسو الدعاية والشهرة والمال ، وجدوا ان التعاقد مع شركتنا المتيدة يختصر الطريق الى حياة البذخ والرفاهية .

جانتي : مسيو دانيال : هل انت يهودي مغربي ام مغربي يهودي ؟

دانيال : (في حيرة) لم افهم قصدكم . . ولكن تاكدوا انني جئت من اجلكم ، ومن اجل اسماع اغانيكم للملايين من عشاقكم . . تاكدوا سيدي انه بمجرد ما توقعون هذا الالتزام . . سوف تتبدل حياتكم كلها من بؤس وشقاء وسجن،الى سعادة لا تصور . . وعندي لكم مفاجاة اخري قد لا تخطر لكم بالبال .

جانتي : اني اعي خطورة هذا الالتزام على شعري . . . فانا متاكد من ان التدخل لاخراجي من السجن الفرنسي ذي القضبان،لا يعني في الصميم الا ادخال احساسي وشعري ومبادئي لسجن من نوع آخر سيفرض علي ــ قبل كل شيء ــ الخضوع لتوجيهات تضمن لكم خروج الاسطوانات الى الاسواق ورواجها ؛ وعدم مصادرتها .

دانيال : تاكدوا ــ سيدي ــ اننا لن نفرض عليكم ادنى قيد . . . بل عبر عما تشاء بأي اسلوب يروقك ، اما الرقابة فاذكركم ان شركتنا ادرى بمصالحها .

جانتي : قد تخرج اسطوانتي الى السوق لتصير حجة قاطعة في يد القانونيين الفرنسيين .

دانيال : سيدي،لا تضخموا الاشياء الى هذا الحد،ثم انني حينما اقرأ لكم هذا الالتزام سوف تجدون ان آنسة انجليزية ، هي التي ستتكفل بكل المصاريف . . . وانها سترافقكم الى ضيعتها في ضواحي لندن اذا فضلتم السفر الى خارج المغرب،وهناك ستستوحي من حياتكم قصة فلم مهم،كما اذكركم انها الآن تنتظركم عند **القايد** . وابشركم بأنها صارحتني بحبها لكم وان لم تركم بعد . . . وهذه هي مفاجئتي انها آية في الجمال ياسيدى جانتي .

جانتي : (يقاطعه) مسيو دانيال لخص من فضلك .

دانيال : لااضيف سوى تذكيركم بأن المليونين من الفرنكات عربون فقط .

جانتي : ربما هذا المقدار المالي لم يقدم لاي مغني مغربي قبلي .

دانيال : المليونان عربون فقط . . . وأنتم الان في امس الحاجة الى ثمن مد شعير تبعثونــه لاهلـكـم .

جانتي : انني افضل البقاء في السجن ، ايمانا منــي بضرورة مقاطعــة التعامل مع اعداء الشعوب ، مقاطعة تشمل كل المجالات .

دانيال سيدي جانتي انكم تتجاهلون واقعكم . . . واسـمـح ان قلت لكم انكـم تحـلـمـون .

جانتي : كل الناس يحلمون ولكن مشكلتي هي ان احـلامي كلها تصير حقائق ، وليست مجرد اضغاث احلام،لذلك فانا اعي موقفي . . فلا اريد ان يبقى صوتي يتجر فيه استعماري باي وجه من الوجوه .

دانيال : قلت لكم انني لست فرنسيا ، بل انا يهودي مغـربــي .

جانتي : وتلك هي المشكـلــــة .

دانيال : انني خاتم سليمــان فــي اصبعكـم .

جانتي : ليست غايتي الثراء ، او تخليد صوتي في الاسطوانات ، بل هدفي الاساسي مما اغنيه شيء آخر .

دانيال : لعل الاشهر التي قضيتموها في هذه الزنزانة وهــذه الثلاثة ، جعلتكم غير قادرين على ادراك ما وهبتكم السماء في هذه اللحظة ، وبالضبط في توقيع هذا الالتــزام .

جانتي : أحب ان استنشق افكارا جديدة ، حرا كريما ، وارفض كل نسمة اجنبية غريبة مفروض فيها الردى مهما تطول بها حياة صوتي .

دانيال : فكر في شانك وحدك ، وفي اسرتك المشردة واترك الاخرين . . . فكل واحد اصبح في هذه الظروف ينادي «راسي راسي»

جانتي : انــك يهــودي مــغـربــي .

دانيال : اجــل يهــودي مــغـربــي .

جانتي : ياليتك كنت مغربيا يدين باليهــوديــة .

دانيال : لــم افهــم قــصدك .

جانتي : لكي تفهم فانا مستعد ان اسجل لك اروع ما غنيت .

دانيال : (بالفرحة يعانق جانتى ويقف مزهوا) رائع عظيم . . . وقع . . . ادر خاتم سليمان . . . (يقدم له الالتزام ويخرج قلم الحبر يبلل له به ابهامه) جانتى سوف يصير على كل لسان ، داخل المغرب وخارجه . . . الانسة الانجليزية سوف تسمى بالسيده جانتى بالمعجزة !!

جانتى : باسم الله ساوقـع

دانيال : انك حكيـم

جانتى : وقبل التوقيع ، عندى شرط

دانيال : كل الشروط مقبولة . . . هيا وقع فالانسة الانجليزية تنتظـر بـدم انجليزى تحقق هـذه المعجـزة

جانتى : انا مستعد ان اسجل لك اروع الاغانى وبدون مقابل مادى

دانيال : (بدهاء) الشابة الانجليزية الفاتنة لا تقدر بثمن

جانتى : عوض المليـونـين

دانيال : (يصحح له) قـل عـوض المـلايـين

جانتى : عوض الملايين اريد منك الالتزام معى بتزويدك خلايا الوطنيين بـالاسلحـة

دانيال : (يصدم) طلبت منى المستحيـل ، اطلب ماتشاء الا هـذا

جانتى : ارايت ، انك يهودى تتمغرب ولست مغربيا دينه الموساويـة

تتصاعد موسيقى احواش وارزازات تسمع طلقات الرصاص مع خفوت الضوء يشمل الظلام الخشبة ويسمع المتظاهرون وهتافات الانتصار والحرية . . والزغاريد

ـ نهايـة مـن نـوع آخـر ـ

توفى رحمه الله يوم 20 سبتمبر 1975



في الصفحة الاخيرة لجريدة : العلم 2 فبراير 1976 كتب تحت عنوان شاعر يموت في صمت وفي زاوية : كل شيء هادئ هذا التأبين : « ، ، ، في **قـرية صغيرة على بضع كيلومترات من بيوكرا في سوس تـوفي شاعـر المقاومة الرايس جانتي الذي كان ملء السمع في فترة من فترات التمرد على الاستعمار ، ، ، وقصة جانتي اسطورية ، فهو رجل عصامي ، ضليـع في الاخلاص لبلاده ، مرغوب من السلطات التي كانت تبحث عنه لتسمـع قصائده وغناءه الذي كان يشد اليه الأسماع ، فقد كان كلامه حكيما وعميقا وكلما انشد قصيدة احدث ضجة وبلبلة ، واهاج الناس ، وكان شوكة في حلق الاستعمار للأسف فان الشاعر لم يترك وراءه تسجيلا ولا اراد العودة الى التسجيل رغـم الحاح الذين عاصروه على ذلك ، وبهذا يفقـد الغناء الشعبي رائـدا كبيرا من رواد القصيـدة الوطنية »**

. . . وكان توقيع الكاتب : م . ص

الأرجوزة الرسموكيّة

اولا : صاحب الارجـوزة :

هو احمد بن محمد بن يعزى بن عبد السميح الرسموكي التاغاتاني. قال عنه الاستاذ محمد المختار السوسي : انه العلامة الجليل الطائر الصيت الى الان بآثاره التي خلدها الابـد . . .

ونقل عن صاحب الوفيات قوله:«الفقيه الاجل الكاتب العالم العلامة الداركة النحوى اللغوي الفيلسوف سيدي احمد بن محمد بن يعزىبن عبد السميح» (1)

واضاف يصفه : «ان هذا الاديب الكبير له آثار تدل على انه عظيـم النفس نبيه في زمنه ، عزوف عن المهانات ، وقفنا له على قواف تدل على كل هذا . . . زيادة على فتاوي كثيرة توجد في مجموعة عبد السميح الامزالي وفي المجمـوعـة البـرجيـة»

ولم ينس الاستاذ السوسى الاشارة الى ان صاحب «بشارة الزائرين» ذكره ، وكذلك الحضيكي ، وكلهم يعترفون بنبوغه ونباهته في مختلف العلوم بسـوس

وذكر صاحب الوفيات ان الرسموكي توفى يوم الثلاثاء الثامن عشر من جمادي الآخرة عام ثمانين والف . . . ودفن ظهر غده ببلدته (تاغاتين) 2 وهو نفس التاريخ الذي اكده الاستاذ امحمد العثماني في رسالته الجامعية عـن الـواح جـزولـة .

---

* لقد اقحم الاخ مصطفى تاه تاه هذا الاديب في المسرحية التي اخرجها بعنوان شاعر الحمراء ، ولقد ناقشته ، كما ناقشت الاخ الطيب الصديقي في ذلك التجني ، وقد وعدني كل منهما باصلاح الخطأ كما كتبت احتجاجي لمسرح الناس في هذا الشأن .

(1) ان هذه الاوصاف الفخمة توحي بالمبالغة ، ولكن اذا تتبعنا ماكتبه الرسموكي ، وماكُتب عنه ، وخاصة في المعسول ، نكاد نطمئن الى جل هذه الاوصاف السخية .

(2) تاغاتين : قرية مشهورة باهل العلم والنبوغ ، وهي في قبيلـة ايرسموكـن ، مركز انزي اقليم تزنيت حاليا

ثانيا : عنـوان القصيـدة

أما عنوانها فلم اجده مكتوبا ولا مرويا ، وكل ما في الامر هو ان الاستاذ محمد المختار السوسي في الجزء الثامن عشر من المعسول ، ص ، 282 قال : «هناك قصيدة امتزجت فيها العربية بالامازيغية طويلة تدل على نفس عال وعلى تمكن في اجالة ازمة الكلام كيف يريد المتكلم ، وهي مشهورة عند الناس يقولون ، قصيدة ابن عبد السميح ومطلعها :

اســـم الاله في الكـــلام **عيـــزوار**

وكذلك اكتفى الاستاذ امحمد العثماني (3) في صدد سرده للمؤلفات المكتوبة بالامازيغية الجنوبية بان ذكر هذه القصيدة في المرتبة الحادية عشرة من المؤلفات المخطوطة ، فوصفها ب : «القصيدة الرجزية الكبـــرى التي زاوج الراجز فيها بين العربية والامازيغية للاديب أحمد بن محمد بن يعزى بـــن عبد السميح التاغاتاني الرسموكي»

اســـم الاله في الكـــلام **عيـــزوار**

وحتى النسخ المخطوطة التي اطلعت عليها ، او التي املك صورها ، لم يذكر اصحابها عنوانا لها ، فهم غالبا ما يكتبون البسملة في الصدارة ، ثم اسم الشاعر بعدها ، ومطلع القصيدة بعد ذلك :

اســـم الاله في الكـــلام عيـــزوار

بل هناك بعض النسخ لا تذكر اسم الشاعر — ربما لشهرته — ولكنها مبدوءة كالعادة بالبسملة ثم المطلع . . ولايرد فيها اسم الناسخ ولا تاريـــخ نقلها والمنقـــولـــة عنه .

ويلاحظ من هذا ان مطلع القصيدة واسم الشاعـــر قد حـــلا محل العنوان ، غير ان رواتها في المدارس العتيقة،وحفاظها في بعض الكتاتـــب القرآنية، غالبا مايسمونها بعنوان مأخوذ من بعض اشطارها المشهـــورة ،

---

(3) سبق لي ان اشرت الى ان الاستاذ امحمد العثماني حصل على ديبلوم الدراسات العليا من دار الحديث الحسنية حول : «الواح جزولة » ومن الفصل الرابع من تلك الرسالة اقتطفت هذا ، وقد سجله لي الاستاذ مشكورا على شريط خاص . . وارجو ان يأتي يوم يرى فيه ذلكم الكتاب نور النشر ، واني متأكد من انه سيساهم في اثراء النقاش واغناء المكتبة المغـــربيـــة

كقولهم : قصيدة : «قوم عجاف سكنوا ب : تاكنيت»(4) أو قولهم : «قصيدة» «وعندهم ثور هزيل ءابرار» (5) ومن الطريف ان لم اقل من الادلة على اشتهار هذه القصيدة في سوس،كون بعض العوام يحاولون حفظ بعض الاشطار منها ، ويقولون عنها انها من قصيدة « غير ديمة مكموشة تحت ءازرو » (6)

ونظرا لكونها من بحر الرجز ، ونظرا لطول تسميتها بالاشطار علاوة على طرافتها ، والمزج بين العربية والامازيغية الجنوبية فيها،وكون قائلها من قبيلة ئيرسموكن،فقد عنونتها بهذا العنوان : «الارجوزة الرسموكية» .

ثالثا موضوع القصيدة :

موضوع هذه القصيدة ، رحلة طريفة ومشوقة ، قام بها الشاعر في سنة جدبة،رفقة خادمه (وبنزار) ، فوصلا بعد أيام الى احدى القرى ، فباتوا ليلة ليلاء عند اسرة بخيلة ، وما ان انبلج الصبح ، حتى صب عليهم الشاعر الرسموكي جام غضبه ، فسفه عيشهم ، وهجا والدهم ، ثم سكان ونبات وبهائم القرية اجمعين !

وفي مقطع آخر ، يصف وصفا كاريكاتوريا خصومة وقعت في تلك القرية ، رُفعت فيما بعد الى رئيس القبيلة الصارم في أحكامه ، والشحيح المغرور في سلوكه .. فلم يسلم الرئيس وقومه بل وفرسه من هجاء الرسموكي اللاذع ..

وفي ابيات اخرى تفنن الشاعر في ترصد سلوك اولئك الخصوم وهم يسيرون في طريقهم تجاه دار الرئيس ، فجاء وصفه الذكي معبرا عن :

---

(4) تاكنيت = كدية
(5) ءابرار = ابلق
(6) البيت هكذا :

«غير دمة مكموشة تحت (ءازرو)
ان دقّغت وبل لمن قسته»

ولم يرد في النسخ المختلفة التي ذكرتها ، ولكنه وارد في النسخة العثمانية ، ص 3 ، في الطرة فقط ، وقد اشار الناسخ الى انه مجرد طرة ، فكتب فوقه حرف (ط) اى : طرة على غرار (ص) صحيح (خ) خطأ . . . واعتقد ان هناك قصيدة اخرى منها هذا البيت •

الطائف . والتناقضات ، والمواقف ، والرزانة ، والمآمي . والانتكاسات التى تفاعلت ، نتفجرت بعنف ، ليذهب الجميع ضحية الجدب والبخل والحسد والغرور .. وربما ضحية خيال الرسموكى الخصب كذلك .

وفى مقطع آخر يخبرنا الشاعر بفراره من تلك القرية المنكوبة ، ليجوب الآفاق ، فيستمتع تارة بلذة الاستقرار،ويطرد بالهراوى ويُشيَّع بالشتم والسباب ، تارة أخرى .

مكبوتا احيانا فلا يتورع عن ملاحقة الغلمان والتغزل بغنجهم ودلالهم ، وكأنه شيطان رجيم في جلباب امام جليل . . .

وأحيانا يجد نفسه محاطا بحسان يتأجحن بالانوثة الصارخة والفتنة الطاغية . . . فيتحول الكلمات الى ازميل ينحت به تمثال غادة فاتنة تقدم باغراء ، كوثر الحب في كؤوس الهيام لكل الناظرين . . .

ولماصارت منية الشاعر هى الاستقرار ، حاول ان يضع عصا الترحال فاذا به فجاة يهوي في أتون حب ، كأنه الجنة والنار ، رمته فيه حسناء بابتساماتها الآسرة ، وحركاتها الموسقة ، واشعارها الموحية ، ونظراتها الملهمة . . . فعانى قلب الشاعر من لظى الحب الطارئ،وقاسى من ضرام الغربة عن الاهل ، وذاق سعير الخوف مما قد يخفيه الغيب .

رابعا ابيات على منوالها :

لقد حاول البعض محاكاة هذه القصيدة،لذلك نجد الفقهاء في سوس يحفظون عن ظهر القلب ابياتا كثيرة على منوالها،ولكنها دونها جودة وجزالة وطرافة احيانا،ومن ذلك قول بعضهم :

اذا دق باب الدار حب : اجب له
وقم له بالترحيب والبشر و (رز ميمي)
وان دق مكروه فلا تستجب له
وقل : انا مشغول ، وان زاد فـ (رز ميمي) 7

كما نجد بعض الابيات التعليمية على هذا النسق،نحو تعليمهم بعض المفردات الفرنسية للتلاميذ بأبيات شعرية مثل :

---

(7) افتح الباب + كسر اضراسه

الـــراس **طيــط** والانف **نــي** والعنق **كــو**
ولـــلـتعبـــيرٌ عـــن كـثـــير قـــل : **بـــوكـــو** .

وفي ميدان اللغة نجدهم ينظمون الابيات التي يفرق بها الطلبة بـــين معاني بعض الكلمات مثل «القَرن» و «القِـــرن» :

القـــرن بالفـــتـــح **تـــاســـوت و عيسكـــو**
والقـــرن بالكسر **غـّـــان ءايكَــان ءانكّـــو** (8)

وفي الجزء الثالث من المعسول نجد مقطوعة شعرية التزم صاحبها في قافيتها الاتيان بلفظة من الامازيغية الجنوبية منها :

فـــتـــشـفـــى الاحشـــاء مـــن **(ءاماركّي)**
والعـــين مـــن دمـــع بهـــا **كـ (ءانكّـــى)** (9)

وفي الجزء الاول من المعسول كذلك ، نجد في الصفحة 44 حديثا عن عادات وتقاليد واطعمة الالغيين وقد ذكر الاستاذ السوسى ان «للعصيدة اخ يسمى عندهم «بوقّي» وهو مطعم الرعاة في مرابعهم ، وقد يصنعونه مـــن الحليب الملتوت بالدقيق ، وهو الذي ذكر في بيتين ينسبان للبوسي ، وهما :

ارى الحـــب يستـــولى على القلـــب بغتـــة
كمثل هجوم الغيث في الصيف **(عيغد عيقي)**
ومـــن كـــان هـــكـــذا فلـــست ارى لـــه
دواء ســـوى اكـــل العصيدة او **(بوقّي)** (10)

وفي الصفحة 99 من نفس الجزء ضمَّن الاستاذ السوسى اشادتـــه بالخؤولة الكـــريمة متسائلا : فهل ينجب الابناء الا الأخوال . أو ليس أننا كثيرا ما ننشد هذا البيـــت :

والمـــرء لا يشبـــه الا **(عيد خـــاليـــس)**
وكل مـــا قـــد كان فيـــهـــم **(عيـــلاّكيـــس)** (11)

---

(8) مائة سنـــة + قرن الكبش او غيره من الحيوان
(9) الشوق (الشعـــر) + السيل
(10) عيغد عيقي = اذا انهمـــر
(11) والمرء لا يشبه الا اخواله ، وكل ماقد كان فيهم فانه فيه

وعلاوة على هذا نجد الاستاذ احمد الشرقاوي اقبال في كتابه : «شاعر الحمراء في الغربال» ، ص 23 ، يذكر ان الشاعر محمد بن ابراهيم ، شاعر الحمراء ، كان مولعا بالغرائب يبحث عنها ويسعى في تطلبها فاذا حملها اذاعها وعجب منها وحاكاها ، ومن هذا الشان انه سمع اديبا سوسيا من رجال القرن الحادي عشر واسمه أحمد بن محمد الرسموكي ، نظم قصيدة مزج فيها اللغة العربية بالامازيغية على النحو الآتي :

اسم الاله في الكلام (**يزوار**) **(12)**

وهو على عون العبيد (**ايزضار**) (12)

وهو الذي له جميع (**تولغتين**) **(12)**

وهو المجير عبده من (**تومرينين**) (12)

فمازال يطلبها ويفتش عنها حتى عثر عليها عند احد أصدقائه «فرجاه ان يكتب له نسخة منها ، وشغل الصديق ما جعله يبطىء في ذلك ، فكتب الشاعر اليه يداعبه محاكيا قصيدة الرسموكي :

يايها الخل الاديب الانوه

هل نسخت قصائدي (**نيفد عوهو**) (13)

ان نسخت ، وليس ذاك بالمحال

فذاك ، أو فاته (**عيسول لحال**) (13)

ارجوه خطا مثل در السلك

كخط ابن مقلة (14) (**يفولكي**) (13)

خامسا : التاهب للتحقيق

ركزت في تحقيقي على نسخ اهمها النسخة «العثمانية» و «السباعية» و «الامينية» و «البعمرانية» واقصد بالعثمانية تلك النسخة المخطوطة التي

---

(12) مسبق + قادر + الامداح + المصائب
(13) ام لا + لدينا الوقت الكافي + رائع
(14) ابن مقلة محمد بن علي (866 — 946) اديب ولد ومات ببغداد ولي الوزارة اربع مرات . . . قطعت يده ومثل به بعدما قام بمؤامرة . . . اشتهر بحسن الخط حتى عد احد مبدعيه . . . الموسوعة العربية الميسرة. ص : 27 ، مادة ابن . . .

في حوزة الاستاذ احمد العثماني بانزكان ، وهو خريج دار الحديث الحسنية ، واستاذ في كلية اللغة العربية بمراكش.اما «السباعية» فهي عند الاستاذ محمد الصاوي السباعي ، استاذ اللغة العربية في معهد محمد الخامس بتارودانت.اما «الاميتية» فتوجد في حيازة الحاج احماد ايت اولامين،المشهور بتفانيه في تنشيط العمل الثقافي بتارودانت،وتوجد صورة هذه النسخة عند الاستاذ عمر آفا،الاستاذ بكلية الاداب بالرباط كذلك ، اما النسخة «اليعمرانية» فتوجد عند الاستاذ عبد الحميد بن عيسى التادرارتي اليعمراني الذي كان استاذا في معهد محمد الخامس بتارودانت ، والساهر على خزانة ذلك المعهد حاليا (1) .

سادسا : 1971 م بداية التحقيق

بدات اجمع نسخ هذه القصيدة سنة 1971 م واول نسخة توصلت بها كانت من الاستاذ محمد الصاوي السباعي في 12 / 12 / 1971 م وكانت بخط يده نقلها عن مخطوط يملكه ، وهو الذي اطلق عليه «السباعية» وقد بدا الاستاذ تلك النسخة بقوله بعد الحمدلة : «هذا نظم العلامة سيدي عبد السميح الرمسوكي رحمه الله» . . . ثم متن القصيدة . ختمها بالاستغفار . . فملاحظة يقول فيها : «انتهى حسب النسخة التي بيدي . . واستغفر الله العظيم مما كتبته من مجون والفاظ بادية كادت أن تخرج عن دائرة الحياء والوقار ، لكني اعتذر بما قيل : وليس اعتقاد المرء ماخط كفه ، كما أن حاكي الكفر ليس بكافر . . . ويلاحظ ان الالفاظ الامازيغية في هذه القصيدة انما هي اللفظ الاخير من كل شطر غالبا،ويظهر لك ذلك بالتامل والامعان . . .»

وفي يناير 1972 تسلمت من يد الاستاذ احمد العثماني مخطوطا في اربعة اوراق،تآكلت حواشيها،واصفر لونها،ولكنها تدل على كونها من اجود انواع الورق في عصرها . . . وهي مكتوبة بقلم قصبي،والمداد المشهور ب «السمخ» وبعض الابيات بماء الزعفران ، فجاءت الكتابة آية في اصالة الخط المغربي الرفيع . . . وقد كتب في اول صفحاتها بعد البسملة مايلي :

(1) من الاساتذة الاجلاء الذين اعتز بالتلمذة عليهم في ذلك المعهد الاسلامي الاصيل

«وللعلامة الفقيه اللغوي العروضي سيدي أحمد بن محمد بن يعزى بن عبد السميع الرسموكي رحمه الله ورضي عنه هذه القصيدة» وختمها الناسخ بالتملكة «انتهى بحمد الله وفيها 169 بيتا كتبها ولنفسه ولمن شاء بعده . . عبد ربه محمد بن احمد بن عبد الله . . . في ثمانية وعشرين من صفر، عام 1183 لطف الله به آمين»

وفي صيف 1974 تمكنت من تصوير نسخة اخرى — الأمينية — يملكها الحاج احمد ءايت ءولامين،وهي مختومة ب : «الحمد لله وحده في 20 رمضان المعظم عام 1365 هذه هدية لماسكها السيد علي بن السيد حمد بن الحاج الامين، الله وليهم،وبه الاعلام وعلى المحبة والسلام . . . عبد ربه محمد سدتني»

وفي ليلة عيد الفطر المبارك 1395 هـ — 1975م صورت في تارودانت النسخة «البعمرانية» ويملكها الاستاذ عبد الحميد التدرارتي بتارودانت اواخر شوال سنة 1382 تذكرة ، وحفظا لهذا النوع من الادب من التلاشي.

سابعا : دواعي التحقيق ومصاعبه

رغم مرور عدة اجيال على وفاة ناظم القصيدة التي احتفتها ، فان العلماء في الجنوب مايزالون يتنسمون اخبارها ، فاذا وجدوها خصصوا لها وقتا غير يسير لاستنساخ ما يناهز مائة وتسعة وستين بيتا،في حضرة مالكها الذي يرفض بل يشترط أحيانا عدم اعارتها . . . وهو غالبا مايكون قد ورثها عن اجداده،او قد اقتناها بثمن باهض،ونظرا لاهمية هذه القصيدة،فان الاستاذ محمد المختار السوسي قد اشار اليها في الجزء الثامن عشر من المعسول ، واكد ضرورة نشرها وتفسير كلماتها الامازيغية بالعربية . . . وابدى اسفه على عدم تمكنه من نشرها في المعسول الذي يعتبره «كتابا عربيا مبينا»

وازاء هذا وعيت ضرورة القيام بتحقيق متن القصيدة كي لا تبقى عرضة للتحريف والتصحيف والانتحال ثم الانقراض . . .

ورغم اختلاف اجيال وتواريخ ومستوى ثقافة ناسخيها ومالكيها ، فان المخطوطات التي اطلعت عليها لا تختلف الا في ترتيب بضعة أبيات في أواخر

المقطع الذي يلي مطلع القصيدة مباشرة ، غير ان اصعب عملية واجهتني في التحقيق،هي قراءة الكلمات الامازيغية والنطق بها اولا ، ثم شرحها ثانيا . . فالقراءة والنطق السليم فرضا على القيام باستنتاج الطريقة،والمصطلحات التي كتب بها كل ناسخ مخطوطته ، وما اكثر اختلافهم وتباينهم في ذلك،اما صعوبة شرح كلماتها الامازيغية فتاتي من كـون النساخ لا يضمـون لها مرادفات،فصار لزاما علي القيام بهذه العملية التي عقدتها مرور الاعوام مع موت بعض تلك الكلمات في امازيغية الجنوب ، اذ لم اجد لبعضها اثرا لا في اعماق الاطلس الكبير ولا في سهل سوس ، وكذلـك الشان في مـداشر ورزازات وقرى اقليم مراكش ، واشير هنا الى انني زرت اخيرا بعض قرى الاطلس المتوسط،وقرى جبال الريف ، فوجدت بعض هذه الكلمات الميتة في امازيغية الجنوب،ما تزال حية ومستعملة بكثرة في امازيغية تلك النواحي ، مع اختلاف بسيط في النطق ببعض الحروف ، وهي اختلافات فونوتيكية لا تمس الدلالة ، وقد اوردتها في القاموس الذي جعلته ملحقا بحاشية متـن هـذه القصيدة التي عنونتها بـ « الارجوزة الرسموكية » .

صورة لاحدى النسخ التي اعتمدت عليها في تحقيق هذه القصيدة وهي في ملك الاستـاذ محمد العثمـاني

وَالْفَخْرِ فِي الْخُدُودِ ثُمَّ تُلَدَّدْ … لَمْ يَبْقَ مِنْ ضَيْرِ الْقُلُوبِ أَمْبَدَا
فَانْتَشَرَ مِنْ رَهْطِهِ انْتِشَارَ تَهْمِسْ … عَلَيْنَا إِذْ شَمَمْنَا رِيحَ تَضِيسْ
وَلَمْ يَعُدْ مِنْ جِنْسِنَا إِلَّا مَنْ وَجَدْ ذَا … وَلِابْنِهِ أَنْ أَنْخَى أَنْ زَجِيزْ
أَشْعَفْتُ بِهِ أَنْ يَظَلِّي بِهِ النَّوْ … وَجَزَيْتُ خَيْرَهُ عَلَى أَمِينِي
وَخِفْتُ أَنْ تَنْجَحَ لِي تَطْغِيَا … فَأَخْرَجَ الْإِنْسَانَ عَنْ تَصَلُّبَا
ثُمَّ نِلْتُ لَهُ فَوَائِدَ أَنْشَدْ ذَهْ … تَسَلُّلَهُ وَجْهَ مَا عَلَتْهُ انْضَدْ
وَغِبَّةَ الْأُمَرَاءِ يَحُضُّ تُلْمَضِي … وَوَرَاءَ كُلِّ عَاجِلِ الْأَزْوَايِسْ
وَكُلُّ مُغْرَمٍ بِهِمْ أَرَادَ أَنْ يَسْخَ … وَقَصْدُهُ يَوْمَ الْجَزَاءِ أَنْ يَنْجَحْ
وَحَضَّ خَيْرَ النَّاسِ مِنْ فَتًى أَنْ يَزُوا … وَالْقَصْدُ بَيْنَهُمْ كَثِيرٌ انْشُوا والغدر
فَاحْتَلْتُ فِي الضَّرْبِ فَقُلْتُ زَجِيزْ … وَأَرَتْ لَنَا فِي وَجْهِنَا أَنْ يُجِيزْ
فَانْشَقَّ مِنْ فِرَائِهِ تَنْتَشُوِي … وَدَمْعَتُهُ مِنْ بَعْدِهِ تَطْشُوِي
وَلَمْ يَعُدْ مِنْ بَيْنِنَا انْمَحَا زِهْ … وَاللَّهُ لِلْجَمِيعِ خَيْرُ الْخَتَّارْ
لَكِنَّهُ أَقْتَسَنِي أُغْنِيَتَيْنِ … لَمَّا رَأَيْتُهُ مِنَ الْحَشْرِ يَجِيسْ
فَمَا رَأَيْنَا بَعْدَ ذَاكَ أَضْيَسْ … وَالْعِشْقُ وَالْهَوَى يَكَادُ يُغْنِي
وَكَمْ رَأَيْنَا مِنْ تَزَاوُجِ افْتَرِينْ … هُنَاكَ أَخْذًا سَاعَلَى أَنْ زِينْ
وَنَشْوَةٍ فَالَهَا أَنْتَرِينْ … بِأَعْيُنٍ كَأَنَّهَا أَمْزِينْ
إِلَى خُدُودٍ أُشْبِعَتْ أَضْضِينْ … تَفْشُرُ فِي صُحُونِهَا أَجْزِينْ
وَشَعَرٍ جَمِّ السَّوَادِ أَبْيَضِينْ … وَمِعْصَمٍ رَخْصٍ لِبُنَانٍ الْهَمْسْ
إِلَى صُدُورٍ زُيِّنَتْ بِأَقْتَانْ … تَحْسَبُهَا بُنُودَ الْعَشِيقِ وَمَانْ
فَفِي الْفَخَامَةِ تَدُلُّ أَنْكَانْ … وَفِي الصَّلَابَةِ تُبَارِ اصْوِينْ
لَبَنٌ عَلَى جُسُومِهِنَّ أَزْكَانْ … لَوْنٌ عَلَى خَدِّ وَجْهِهِنَّ اظْلِينْ

كأنهن في البياض أضلم … وفي رشاقة القدود أغنم

وربما يذكر مذ أرقتني … بالحظ من غير الهوى إذ رمني

أستغفر الله فلا أرى [illegible] … يتشفى بعد الغيرة [illegible]

فهمها في تستعبد [illegible] … ما للغريب لا يجيبه الأعجم

وصحبت على الغريب ممحص … من بعد ما دلت عليه [illegible]

وساعد بها في هواها أخص … فأين شيء ذا رآها أحمص

والرأي لها تبتنه أنمص … لم تستقر ولكن ما الأجمص

بل نصبت على العذار أشمص … ثم دعت بعض النساء تونس

فادخلت وفق الهجير التي … فجعلت من القرون الأصلي

من بعد قرين ثبتها بتخصص … وجدتها لنا سوى ترقص

فبردت أخباره أمر يدري … وانكشفت عن القلوب تغب

وأخضرت بواعثنا بأنوار ببصر بما الذي لنا وأقوال ومن تنا وفي جليه أرزه

ومن تضارب شهي بأخضر ومن تما بر وهز تلوي ومن تناوله يغو تلبون

قل بر لن يبد وأذيل نعم ما أغتبنا وأسل فهم قوم بينهم أرحص

لولا الحياء وأحيا استرجعن والله في ذاك المقام ترى … زوال ما كان بدت من ترى

أدركني ما فدا نبيت أجما والقلب من فراق أهلي أمنا فقلت لو خطيت منهن

تحفت أرغص بما بتي فعزلت عن العزاء إذ ربي … وغبيت عن الحجاب أهدي

ما للمعالي لا يفارق منزله له ولا يسمع قول عذال فالود في القلوب أستمتع

والقدر المختوم إنضاخ انتهى بحمد الله وحسن عونه [illegible]

[illegible]

1123 [illegible]

متـــن القصيدة*

1) اسم الالــه في الكـلام **ءيزوار** وهو على عــون العبيد **ءيــزضار**
2) وهــو الذي لـه جميع **تولفيتين** وهو المجير عبـده من **تومــريتين**
3) وبعـده علــى النبي **تازالّيت** اعظم بهــا اجــرا ولــو **تامولّيــت**
4) سـافرت دهرا ووصيفي **وينزار** في سنــة قد قــل فيهــا **ءانــزار**
5) والقصد في السفر جوب **تيميزار** والسير في خيــابهــا و **ءيكّيــدار**

---

* حاول الاستاذ محمد المختار السوسي في معسوله، دحض الرواية التي تقول بأن سبب نظم هذه القصيدة، على هذا النسق، يرجع الى مشاركة الرسموكي في مباراة تجري عادة بين الطلبة في مدينــة فاس من اجل الحصول على احسن الغرف — للسكن — وقد فاز فعلا امام منافسيه، حيث اعجزهم وافحمهم بهذه الارجوزة التــي استعصت عليهم قــوافيــهــا .

1) ءيــزوار : سبق
2) تولفيتين : الامــداح
3) تازاليت : الصلاة والسلام
4) وينــزار : اسم خادم
5) تيميزار : الاقطار البلدان

ءيــزضــــار : قادر
تومريتين : المصائب ، المحن
تامولّيت : مــرة واحــدة
ءانــزار : المطــر
ءيكّيــدار : البنــايــات

6) حتى حللت بعد سير **عوسّان** في قريـة يدعونهـا ب **عورفـان**
7) اول مـا راتـه فيها **تيطـّي** والظـن في لومهـم **عور عيخطـي**
8) قـوم عجاف سكنوا ب **تاكّنيت** قـد اقتنوا خوف الضيوف **تايديت**
9) وقـد نزلنا عندهم **تيـويـدشي** وكل من معنا ء **يكّن عور عيشـّي**
10) مـا رحبوا بنا ولا ء **يـويندي** من القـرى شيئا ولا **عوسينـدي**
11) حفوا بوالد لهم **عور عيسطيـر** ولا نرى انسـا يقـول **عيخطيـر**
12) فربمـا شبهتـه ب **تيلكيـت** لضعفـه او قبحـه ب **تيقليـت**
13) وليس يملك ولـو **تاخنيفـت** فضلا عـن افترائـه **تيكّضيفـت**
14) لم يك في كرشـه غير **ءادان** ولا لدى خيمتـه سـوى **عيـزان**
15) ففي النظافة شبيـه **ءايـدي** وفي النحافـة يضاهي **عيـزضـي**
16) وانهم كسـاؤهـا **عور عيلّولا** وجلدهـا مـن كبـر **عيقـرا ولّا**
17) فمـا راينـا عنـدهم **تاوايـّا** ولا جمالا ، لا ، ولا **ءاكـايـّا**
18) ولا اثـاثا مـا عدا **تالـّونتي** ولا اوانـي سـوى **تيكينتـي**
19) واغبط العيش لديهم **ءافراس** ان كـان موجودا والا **ءامـراس**

---

6) عوسـان : الايـام

7) **تيطـي : العيـن**
8) تاكينت : كديـة
9) **تيـويـدشي : عشيـة**

10) **عيويندى : احضـروا**
11) **عور عيسطير : لم يلبس شيئا**
12) **تيلكيت : قملـة**
13) **تاخنيفت : سلهام قصير**
14) **ءادان : امعـاء**
15) **ءايـدي : كلب**
16) **عور عيلولا : غير مغسول**
17) **تاوايـا : خادمـة**
18) **تالـونتـي : الغربال**
19) **ءافراس : ورق اللفت**

اورفان : اسم مكـان ، ولغـة : الحجارةالصغيرة المستطيلة الملساء التى توضع فى الفرن كي لا يلامس الخبز التراب والرماد .
عور عيخطي : غير مخطيء
تايـديت : كلبـة
عيكن عور عيشي : نام دون ان يتناول العشاء .
عوسيندى : حملوا الينا
عيخيطيـر : مرحبـا
تيقليت : حرذون
تيكضيفت : زربية صغيرة
عيـزان : ذبـاب
عيـزضـي : مغـزل
عيقـراولا : يبس
ءاكـايـا : عبد صغير
تيكينتـي : القـدر
ءامراس : نوع من النبات له ساق ودائم الخضرة .

20) ومذ فرغت مــن اذا **نيضّمي** — لم اكتحل من الطوى ب **ميضمي**
21) فالدين عندهم غــريب **عيرسي** — ونـــور غــرة الفـلاح **ميخسيّ**
22) وعندهم تــور هزيل **ءابــرار** — وكــل يــوم يســرح في **ءادرار**
23) لرجل مستنفــر ب **ءابــزيم** — وامــراة تعتــاد لبــس **ءاكليم**
24) وعندهم في انــدر **أور ميخفي** — (فشقــرة) كانهــا **ءينكفــي**
25) وعنـد جارهم هنــاك **ناياّض** — مستورة في حفــرة ب **تيــرماض**
26) وحولها في الحرز من **ميكيكري** — مقدار ما يحمل فــى **عيــزيكــري**
27) وضعت قمــح جللــوه **ميزري** — في مربط يــاوي لــه **ايــز يمّر**
28) وضعــه لــديهــم **لا مــانتى** — خــال اخــي امهم **تالا مــانتــي**
29) وكــان جافيا نحيفــا **ءازيوال** — تخالــه عنـد اللقــاء **ءانــا فــال**
30) ومن عظيم بخلــه **عور ميصبير** — على الــذي اكـل منــه **ءاتبيــر**
31) فجــاءهم فجــاءة **ءار ميتّيني** — انشدكم يا جيرني **مــاتّ عيشّانــي**

---

20) نيضمى : صلاة العشاء
21) عيــرسي : بح صوته
22) ءبرار : منقط بالابيض
23) ءابــزيم : الابــزيــم
24) عور ميخفي : غير خاف

25) ناياض : اخـــرى
26) ميكيكر : نبت وسط الزرع ، وهو يشبه الجلبــان فى اوراقــه وازهاره وحبوبه كذلك . ويعللون فى سوس بلادة بعض الناس بانهم اكلوا « ميكيكر »
27) ميزرى : نبات الشيح
28) لامانتى : امانة ، وديعة

29) ءازيــوال : احول
30) عور ميصبير : لم يصبر
31) ءار ميتينى : يقــول

ميضمى : النـــوم
ميخسى : انطفـــأ
ءادرار : الجبـــل
ءاكليم : ثوب باهت اللون
فشقرة : (لم اتمكن من معرفة معنى فشقـــرة)
مينفكي : شجرة صغـيرة دائريــة تشبه الكداس كما تشبه ما يسمى بالدارجة « لفريزى »
تيرماض : حجارة مستطيلة رقيقة
عيــزيكــر : الحبـــل

ءيزيمر : الكبش
تالامانتي : لقب امراة غالبا ما تكون ضعيفة البنية فهي كامانة ميته بين الاحياء الاقويــاء .
ءاناغال : غبى ، احمق
ءاتبيــر : الحمـــام
مات عيشان : من اكله

32) ورده عن جهله **عور عيمكين**   اذ لم يكن في جمعهم **مات عيران**

33) فقمت في الفور وعندي **ءاغروش** .   اليه كي اضربه في **ءاخنشوش**

34) ففر في الحين والقى **عيفري**   من يده ، وبعد ذلك **عيفري**

35) فخاصموه جهرة في **ءانرار**   وراقعوه بعد ذاك ل : **ءامغار**

36) وكان في الاحكام خير **ءاركاز**   عقبى المعاند لديه **ءامراز**

37) لكنه في ماله **عور عيفضولا**   وراسه من كبره **ياتّوي فلا**

38) وعند داره رايت **ءاكْمار**   كانه من الهزال **ءاسفار**

39) يقوده فدم يسمى **عيدار**   لم ارضه الا لشغل **عيميدار**

40) لم ينتعل سوى رطيب **ءامازير**   ولم يبال بنقب ولا **ءازير**

41) والقوم فيهم رجل **عيميكر**   كانه في لدغه **عيفيغري**

42) ففي البلادة يحاكي **ءافوناس**   وفي الجلادة يباري **ءاغويلاس**

43) فمرة يدور حول **عيضوران**   ومرة يقيل تحت **عيزوران**

44) فاستتبعوه معهم في **ءاغاراس**   وكلهم خوف اذاه **عيكساياس**

45) كيف ينام الليل **يان عيلّوزن**   ولم يجد في الكرب **يان تيغيتن**

---

32) عور عيمكيني : من المستحيل
33) ءاغروش : هراوة
34) عيفرى : نوع من الشجر فروعه سريعة الانكسار
35) ءانزار : البيدر
36) ءاركاز : رجل
37) عور عيفضولا : غير كريم ،شحيح
38) ءاكْمار : فرس
39) عيدار : اسم انسان
40) ءامازير : روث البهائم

41) عيميكر : لص
42) ءافوناس : البقر
43) عيضوران : القرى ـــ المداشر
44) ءاغاراس : الطريق

45) عيلّوزني : جائع

مات عيراني : من يغلبه
ءاخنشوس : الوجه
عيفري : فعل : نادى

ءامغار : شيخ القبيلة
ءامراز : جرح في الراس
ياتوي فلا : صار أعلى مني ـــ تكبر ـــ
ءاسفار : العود والخشب
عيميدار : جمع مسحاة
ءازير : ما يصيب القدم من علة بكثرة المشي .
عيفيغر : أفعى
ءاغويلاس : النمر
عيزوران : السطوح
عيكساياس : احترس منه ـــ او رعى له الاغنام ارضاء له .
يان ت عيغيتني : من يغته

46) وكلهم نحـو العريف عيقّفي مستبشما بـدرهم مـن عورغي
47) امـده لـرشوة ءاتّ عور تيلي وسوء ظنهم بـه عور عينتيلي
48) وحامـلا لمحجـن و عيلـدي لدفـع خصـم في الطريـق عيمدي
49) ثم همت معهم ب تـاوادا لكي ارى لجاجهـم عيغ عيتمـادا
50) ونحن بيـن راكبين عيغيال وابـلا ننصهـا ب تيمسـال
51) وقد ركبت جمـلا عيلاّ داري نظيـره في سمـن عور عيضهيري
52) فسرت والحادي بنا ءار عيتّيرير ولم اصح مـن قبله لـ : ءامارير
53) حتى استخفنا جمعنا ماس عيساوّال ولم نخل ان الهوى ءار عيسّيحيل
54) حتى نسينـا للسرور ءاكّـاز حتى اشتكينا للطـوى ب ءانكّاز
55) فاندفعت اصحابنا بـتاسماماّت ورفعوا اصواتهم ب تـاتـانّـايت
56) فشنفت اسماعنـا ب تاغريت بيضاء في الركب تضاهي تيتـريت
57) وليم في الغناء ياكّي ءاتّ عيفلي وابهم النسيـب ياكّي ءاتّ عيملـي
58) فقلت للحادي يوداك ءاجّانغي ونحن عن حـداك يـودايـانغـي
59) حتى اتمنا لويقيـد ءامكـوك في الاكل للجوع مقـام ءاحكـوك

---

46) عيغفـي : خـرج
47) ءات عور تيلي : كي لا يحتاجه
48) عيلـدي : مقـلاع
49) تاواد : المسيرة ، السفر
50) عيغيال : حمير
51) عيلا داري : املكـه
52) ءار عيتيرير : يغنـي
53) ماس عيساوال : من يخاطب
54) ءاكّاز : اكلة العصر
55) تاسمامات : صـوت ولحـن يفتتح به المغنى غناءه
56) تاغريت : الزغردة
57) ياكـي ءات عيفلـى : رفض التخلى عنه
58) يوداك ءاجا نغى : كفاك ودعنا
59) ءامكوك : نبات يدق للبهـائم ويحطب لاحراق الجير وتسمع لـه طقطقة اثناء احتراقه

عورغـى : الذهب
عور عينتيلي : ظاهر ، غير خاف
عيمـدي : تمـرض
عيغ عيتمادا : اذا تمادى وطال
تيمسـال : اسفل النعل
عور عيضهري : فريد من نوعه
ءامارير : الشاعـر
ءار عيسيحيل : يضنى . يعذبه
ءانكّـاز : الوجع . المغاص
تاتانايت : اللحن والدندنة

تيتـريت : النجمـة
ياكي ءات عيملى : رفض ان يكشف عنـه .
يودانغ : كفـانا
ءاحكوك : الخبز الكروى الشكل

60) يالك مـــن يوم به **عيدّاد واضو** — وكاد مطرف الاصيـــل **ءادّ ياضـــو**
61) وانقضت الاطيار تحتى **تيفراوين** — قاصدة أوكارهـــا ك : **تيقنـــاويـــن**
62) فلست تسمع سوى **ويزوكّني** — في كل شعبـــة وكـــل **ءاكّنـــي**
63) ومعنـــا طفل صغيـــر **عيغمـــا** — بعرعر والفصـــل فصـــل **عيحمـــا**
64) يقـــوده شيخ كبير **عيـــرمـــي** — وحدث اذا تبـــاطـــا **عيـــزمـــي**
65) وليس للمـــن الا **تيموضان** — مع سعـــال وانيـــن في **ءاضـــان**
66) والطفل يقول فقلت : **ماء يرا ؟** — فقيل لي خبـــزا قليـــلا **ءايـــرا**
67) فمنته بكسرة مـــن **ءاغـــروم** — فدسهـــا مـــن حينه في **ءاخمـــوم**
68) ثم استغاثبي وقال: **ريغ ءامان** — ثم اغتنمت اجـــر احيـــاء **عيمـــان**
69) ثم صببت شربـــة في الكاس — والخبز في خـــلال ذاك **عيمراياس**
70) فصـــاح للغصة مثل **عيسغي** — لولا حضـــور ذلك المـــا **عيتغـــي**
71) فوجـــدوا عريفهم ب : **ءادغار** — وعنـــده شغـــل اليـــه **عيمـــرار**
72) يحفـــر في بستـــانه **تانوضفي** — وبيننـــا وبينـــه ك **ءاسيفـــي**
73) ولم يجـــد لفعلهم **عيكيـــوري** — ثـــم مضـــى كانـــه **عيغيـــوري**
74) قال لهم : موعـــدكم **نيفازنـــي** — وعنـــد بـــاب ربعه **يوجّـــانتـــي**

---

60) عيداد واضو : هبت الرياح
61) تيفراوين : الاجنحة
62) ويزوكـــن : جُدْ جُدْ
63) عيغمـــا : ضمـــخ
64) عيرمـــي : منهـــوك
65) تيموضان : الامـــراض
66) ما عيـــرا ؟ : ماذا يريد
67) ءاغـــروم : الخبـــز
68) ريغ ءامـــان : أريد الماء
69) عيمراياس : وقفله في الحلقوم
70) عيسغى : نوع من الطيور
71) ءادغار : ياتي بمعني : الرقعة
وهنا اتي بمعنى : ساحة
72) تانوضفى : النطفيـــة التـــى
تتخذ لجمع ماء المطر
73) عيكيـــور : الجلـــوس
74) نيفازني : بعد غد

ءاد ياضو : ان يرجع
تيقنـــاويـــن : الارانب
ءاكنـــى : كديـــة
عيحمـــا : حـــار
عيزمـــى : خـــاف
ءاضـــان : الليـــالى
ءايـــرا : يـــريـــد
ءاخمـــوم : الفـــم
عيمـــان : الامـــل

عيتغـــى : قبض
عيمـــرار : مستعجل

ءاسيفـــى : النهـــر

عيغيـــورى : نوع من البزاة
يوجانتـــى : تركهم

75) فقام منهم واحـد ك : **عيلفـي** وليس عن صوب الصواب **يونفـي**
76) وقال : ياقوم اظلتم **عيضيضي** على حبوب لم تناهـز **تيميضـي**
77) لقـد قطعتم بالجفـا **تاواسّنا** ولم يبـن اي فريـق **عينـّـران**
78) حكم العريف بينكـم **عور عيكفي** اذ كلكم مـن العنـاد **يـورفـي**
79) فاستبقوا للصلح ان **ءاصروض** مجهلـة تنتـج كسر **ءاغـروض**
80) فانتـدبـوا لقوله **عورّينـدي** وستروجه وصلهـم **عور عيمـدي**
81) ورجعوا الى الوفاق **كّـين يان** واقتعدوا ظهر الرشاد **عيسيـان**
82) فوافق القـوم اذان **تاكّزيـن** يوم قدومهم لـدرس **طـومزيـن**
83) فوجـدوا فلوهم **عيشـّاتـّي** ولم يذر فيها ولـو **طـومـّازتـي**
84) فاعجب لـزرع قد اريد **باهرا** فيـه فافنـاه الفلـو كـسـرا
85) فشاهدوا جيش الطوى **عيرّاتن** ومـا لهـم بدفعـه **عيفـاسّـن**
86) فاجتمعوا بشعبهـم **ءار ءالآن** واستشعروا قدوم وفـد **عيغنـان**
87) فضعفوا عن دفع صعب **يوشكاد** والدفع لا يسطعـه **وار ءامنـاد**
88) فاسلموا الفو بعد لـ : **عيفيس** وامهم مـاتـت بضربـة **عينيـس**
89) وثورهم عـدا عليه **عيزمـي** والطفـل مبتلـى بنفخ **عودمـي**

---

75) عيلفـي : الخنزيـر
76) عيضيضي : الهرج والضجيج
77) تاواسنا : المعرفـة والفكـر والصداقة
78) عور يكفي : غير كاف
79) ءاصروض: الاستدعاءللمحاكمة
80) عور يندي : عادوا ، تراجعوا
81) كين يان : اتحدوا ، تصالحوا
82) تاكزين : صلاة العصر
83) عيشاتي : اكلهـا
84) باهـرا : كثيرا
85) عيراتن : غلبهم وفاز عليهم
86) ءار ءالان : يكـون
87) يوشكاد : قادم
88) عيفيس : الضبـع
89) عيزم : اسـد

يونفـي : ابتعـد
تيميضي اى : 100 ، عيفض.اى : 1000 ، ءافض : 000 · 100
عينـران : المنتصر

يـورفـي : مغتـاظ
ءاغروض : الكتف
عور عيمدى : لم يعارض
عيسيان : مكان يقوم مقام السرير في احدى زوايا الغرفة
طومزين : الشعير
طومازتي : قبضة اليد · حفنة

عيفـاسن : اليـدان
عيغنان : المجاعة ، اللصوصية
وار ءامناد : من لا راى له
عينيس : وخز في التجويف البطنى
عودم : الوجـه

90) فلبس ف الوجود غير **عيسمي** ... ولا على العظام غير **عيلمي**
91) وباكرتهم بعد يوم **تاولا** ... بمنزل من الانيس **عيخلا**
92) فلو راى مصابهم **ءار يالا** ... صديقهم عليهم **عيناغ عيلا**
93) ما مثلهم الا ضرير **عيقدي** ... او واقف على سخون **عيغدي**
94) فاصبح الاب جزوعا **يولوا** ... لفقده المال وفقد **تاروا**
95) والمالقد سمعتقبل **ماتّ عيكان** ... قد يحسب البعض قليله **كيكان**
96) فاجتزت بعد ليلة ب : **عورتي** ... انبت ما تشاء من **تازارتي**
97) وحارس البستان ف **طوزّومتي** ... في برجه كانه **تاوّوكتي**
98) والحافظ الذي ذكرت **عيشحا** ... وكل ما يقال فيه **عيصحا**
99) وحين قرع صحبتي **تاكّورتي** ... سمعت في داخله **تاقّورتي**
100) لم نر للنزل لديه **ءامضاي** ... بل خاب ظننا وخاب **ءاسلاي**
101) لم يكن الا ان رمى ب **ءاكفاف** ... ظهورنا ، اخبث به من **ءانضاف**
102) وكل من يطعمه **تيكيوتي** ... يرى بقمر لحده **تيفاوتي**
103) ولم ازل اسمه ب : **ءامسوض** ... لجهله او طيشه ب **ءاكراض**
104) لولا تلوص حزتها ك : **ءايلال** ... في السير ما قطعت ذاك **ءاملال**

---

90) عيسمي : الاسم
91) تاولا : الحمّى
92) ءار يالا : لبكى
93) عيقد : اكتوى
94) يولوا : لان
95) مات عيكان : ما مقدار ؟ ما هو ؟
96) عورتي : جنان
97) طوزومتي : الوسط
98) عيشحا : ناقص . قليل قصير
99) تاكورتي : الباب
100) ءامضاي : طعما
101) ءاكفاف : خشبة تستعمل ف غطاء السقف
102) تيكيوت : الزقوم — فربيون « تاكاوت بالدارجة »
103) ءامسوض : احمق
104) ءايلال : طائر

عيلمي : الجلد
عيخلا : تهدم
عيناغ عيلا : اينما كان
عيغد : الرماد
تاروا : الابناء
كيكان : كثيرا
تازارتي : الكروم
تاووكتي : البوم
عيصحا : صدق ، صحيح
تاقورتي : الخصام ، والضجيج
ءاسلاي : الزيارة القصيرة
ءانضاف : الحارس

تيفاوت : الضوء

ءاكراض : الجشع
ءاملال : سهل من التربة الرملية

105) ثم بدا لي من بعيد **ءاجاريف**   يلوح للابصار مثل **ءانيفيف**
106) وربما شبهته ب : **عينكي**   لغلظ او حدة ب : **عيسكي**
107) لا يستطيع احد **ءاتّ عيغلي**   لخوفه من زلق ب : **عيسلي**
108) من اصله يخرج واد **ءاقديم**   يجري على الرضراض مثل **ءالكّيم**
109) وهو على طيب الهوا **عيزوزوا**   ولم اخله قبل ذاك **عيزوا**
110) فلم يجز عليه نصف **ءايّور**   حتى راينا الماء فيه **عيقّور**
111) فلم تلق لي معه **تاموننتي**   فما تركته ولا **عو فيغفتي**
112) وكيف اسلو عن فتى **ءانيّخني**   كانه من حسنه **تافوكتي**
113) وكل عاشق له **عيضوفني**   تنجاب عن فؤاده **تاغوفتي**
114) والقلب من فرط الوداد **عيضا**   ووطر الصب الشجي **عيقضا**
115) اشفقت ان يصلى به **عول عينوي**   وجرى ذكره على **عيمينوي**
116) وخفت ان تنتج لي **تيصّوحبا**   ما يخرج الانسان عن **تيطّولبا**
117) كم ناسك له فؤاد **عوسداد**   سباه وجه ما عليه **ءانزاض**
118) وصحبة الامراد محض **تولماس**   وزاد كل عجل لـ : **ءارواس**

---

105) ءاجاريف : قمة صخرية

106) عينكي : واحد من الاثاق الثلاثة
107) ءات عيغلي : ان يتسلقه
108) ءاقديم : قديم
109) عيزوزوا : فيه نسيم عليل
110) ءايور : الشهر
111) تاموننتي : رفقة
112) ءانيخني : رايته
113) عيضوفت : رآه
114) عيضا : تمزق ، تصدع ، انقسم
115) عول عينوي : فؤادي
116) تيصوحبا : الصداقة

117) عوسداد : رقيق
118) تولماس : التهم

ءانيفيف : جعبة القمع : اي الآلة التي تدخل في فوهة الزجاجة وتصب فيها السوائل .
عيسك : قرن الاغنام او الابقار
عيسلي : الصخور الصماء الملساء
ءالكّيم : صدى طلقات البارود ونوع من النبات قصير الساق
عيزوا : يابس ، جاف
عيقور : نضب ، جف
عوفغتي : وجدته
تافوكتي : شمس
تاغوفتي : شدة الشوق
عيقضا : نال مناه

عيمينوي : فمي
تيطولبا : زمرة الفقهاء واخلاقهم المثالية . التفقه
ءانزاض : زغبة ، شعرة
ءارواس : الجحيم

119) وكل مغرم بهم **عور عيربيح** — وتصده يوم الجزا **عور عينجيح**
120) وظن خير الناس في **عيروا** — والقدر بينهم كثيرا **عيسوا**
121) فاحتلت في الصرفقلت: **زّيكّيز** — وارتدلنا في وجهنا **ءازيكّز**
122) فانشقت من فراقه **تاسانوي** — ودمعت من بعده **تيطّ عينوي**
123) ولم يقدر بيننا **ءانموكّار** — والله للجميع خيرا **عيختار**
124) فما رايت بعد ذاك **عيضصي** — والعشق والهوى يكاد **يومسي**
125) وكم راينا من **تازارت عيفران** — هناك اكداسا على **عيزوران**
126) ونسوة تخالها **عينيرن** — باعين كانها **عيمورن**
127) وشعر جم السواد **عيزضان** — ومعصم رخص البنان **عيغمان**
128) الى صدور زينت ب : **عوفّان** — تحسبها عند المسيس **عورفان**
129) ففي الضخامة تداني **عينكان** — وفي الصلابة تباري **عيزران**
130) ليست على جسومهن **عيركان** — لكن على خدودهن **عيضلان**
131) كانهن في البياض **ءازاليم** — وفي رشاقة القدود **ءاغانيم**
132) استغفر الله فان **عيزري** — يسقيك بعد الكره كاس **تايري**
133) فعطفت على الغريب **ماماس** — من بعد ما دلت عليه **نانّاس**

---

119) عور عيربيح : لم يفلح
120) عيروا : حسن
121) زيكيز : تحرك وتمشي

122) تاسانو : كبدي
123) ءانموكّار : اللقاء
124) عيضصي : النوم
125) تازارت عيفران : كروم قرية افران
126) عينيرن : ملائكة
127) عيزضان : مضفور
128) عوفان : النهود
129) عينكان : الاثافي
130) عيركان : اوساخ

131) ءازاليم : البصل
132) عيزرى : النظر ، البصر
133) ماماس : اسم امراة

عور عينجيح : لن ينجح
عيسوا : رفيع القدر
ءازيكز : مكانا ننزل فيه . العقبة — محطة
تيط عينو : عيني
عيختار : اختار
يومس : فرك ، وعصر
عيزوران : السطوح

عيمورن : عيون المها
عيغمان : مخضب بالحناء
(عورفان ، انظر شرح البيت رقم: 6)
عيزران : الحجارة
عيضلان : خال
مساحيق التجميل
ءاغانيم : القصب
تايرى : العشق ، الحب
ناناس : عمتها

134) فساعدتهـــا في هواها **عيمّاس**   فانـــزلتنـــي في دارهـــا **ءامّـاس**

135) والراى لمـــا عاينته **عينماس**   لم تستشر والدهـــا ءولا **كْمـاس**

136) بل نصبت على البدارء**اسماس**   ثم دعت بعض النســـاء **تاوساس**

137) فدخلت وقت الهجير **عينولان**   فعجلت من القرى لـــ : **عيضـــولان**

138) من بعد فرش بينهاب :**تيكْضيفين**   وحدجها لنا سويـــق **تيـــروفيـــن**

139) فبردت اكبادنـــا من **عيريفي**   وانكشفت عن القلوب **تاغـــوفـــي**

140) واحضرت كواعبا ب : **ءانوال**   يضربـــن بالدف لنـــا و : **ءاكْـــوال**

141) ومن تناوب جلـــيِ فيِ **عورار**   ومن تضارب شهـــي ب : **ءاضـــار**

142) ومن تلاعب بضربَ **تيكْـــالين**   وضحك عنـــد صراخ **تيكْمـــامـيـــن**

143) فلم يزلن بيـــد و **ءاداسيـــل**   يعملن ما اعجبنـــا و **ءابـــاشيـــل**

144) فهم توم بينهـــن **ءادّ ءاكيـــن**   لولا الحيـــاء والعياء **ءاسارد عوكين**

145) والله فيِ ذاك المقـــام **يوكْـــي**   زوال ما كابدت مـــن **ءامـــاركْـــي**

146) ادركتني ما قد نسيت **ءاكْماَ**   والقلب من فراق اهلي **عيـــزمـــا**

147) فقلت : لو خطبت منهن **ياتي**   فخفت ان تخطـــيء فيهـــا **نيتـــي**

148) فعزلتي عن اغترابي **عينراي**   وغيبتـــي عـــن الكماب **عيمـــداي**

149) ما للمعاني لا يقال **مـــا نزاك**   لـــه ولا يسمـــع قـــول **عيعـــزاك**

150) فالود في القلوب **عيسما نانفي**   والقدر المحتـــوم **عيضـــايـــانفـــي**

---

134) عيمـــاس : امهـــا
135) عينمـــاس : استقـــام لها
136) ءاسماس : الفـــرن
137) عينـــولان : المطـــابـــخ
138) تيكضيفين : الزرابـــي
139) عيريفي : العطش
140) ءانوال : المطبخ . غرفة
141) عورار : البيت الشعرى
142) تيكالين : الطعاريج
143) ءاداسيل : اسفل القدم
144) ءاد ءاكين : ان يقفزوا
145) يوكي : ابـــى
146) ءاكمـــا : يا اخي
147) ياتي : واحـــدة
148) عينراى : غلبنـــي
149) ما نزاك ؟ : اين انت ؟
150) عيسمانانفي : جمعنـــا

ءامـــاس : الوسط
ءولا كماس : ولا اخيها
تاوساس : ساعدتها
عيضـــولان : الاصهـــار
تيروفين : ارتماض الذرة
تاغـــوفي : الشوق
ءاكوال : الطعريجة
ءاضار : القـــدم
تيكمامين : الشبابات . النايات
ءاباشيل : الكعب
ءاسار د ءاكين : لتقفزوا
ءاماركـــي : الشـــوق
عيـــزمـــا : خاف . اندهش
نيتي : الاعتقاد والنية
عيمداي : جعلني نحيفا
عيعزاك : احببتك
عيضايانفي : فرقتنـــا

مدخل لدراسة الرقصات الامازيغية

اولا : تمهيـــــد

الرقص الشعبـي الامازيغـي الجمـاعـي الاصيـل ، وسيلة تربوية فعـالـة ، ومدرسة الاخـلاق والبطولة والشهامة ، مناسبة عائليـة .. سجـل لاحـداث تاريخيـة،مادة خام لبلـورة الفنون وبعض العلـوم . تحدى عوامل الزمن فغلبها ، وتصدى للغزاة تلقائيا ، فأحبط مخططاتهم ، استهدفه التشويه ، ومع ذلك حافظ على اصالته ، معتمدا على الذاكـرة الشعبية المغربية التى برهنت على انها قوية لا تنسى ، كما ارضى الـذوق السليم واستهوى الشباب الواعي ، مما جعله يستحق الخلود والاستمرار .

1) الرقص وسيلة تربوية :

اقـام اهـل تبيلـة (عيداتْ نيضيـف) (1) حفلـة راقصـة فـى مـدينـة فـاس سنـة 1971 م،فـوددت أن ارقـص مـع الراقصين . وشجعنـي علـى ذلـك اتقـانـي لبعض حـركـاتهـم فلبسـت الجلباب وتعممت،ثم تقدمت الى الساحة ، فأخذت مكانى فى صف الراقصين. وما هي الا دورة واحدة حتى انسحبت،وأنا واثق بأن الجلباب والعمامـة واتقان بعض الحركات فقط قد تجعل الشخص بين الراقصين كشوكة بين الاسنان ، المنضدة الناصعة البياض مما جعلني ابتسم من اعماقي اشفاقا بي،لما تذكرت وانا في صف اولئك الراقصين انني ما كنت استطيع التوفيق بين حركات الرقص والتصفيق وترديد الشعر المغنـي ، فاما ان اسايـر الراقصين حركة،فانقطع عن التصفيق وأتوقف عن الغناء . . . واما ان اصفق

---

1) كل الاسماء والكلمات والمصطلحات والاشعار الامازيغية أكتبها بطريقة « اراتن » حروفها عربية ولكنها تقرا على الطريقة اللاتينية . وحروف العلة فيها تحل محل الحركات .

تيستحيل علي مسايرة الحركات،كما تزداد شفاهي انطباقا ، وحينما أركز اهتمامي لاردد الاشعار، فانني ابقى في مكاني جامد الحركات ادفع يمينا ويسارا كشوكة بين الاسنان ، ووعيت حينئذ أن رقص الكبار لا يؤديه بجد وصدق الا من تربى تربية فنية،منذ عهد الطفولة لما كان يقف مع أترابه في طرفي صف الكبار، يتربى ويتمرن على تادية الحركات، وترديد الاشعار، وسماع الانغام،ومواجهة الجمهور، وبذلك آمنت بأن الرقص وسيلة تربوية فعالة،بها قد تتاصل في الطفل الشجاعة الادبية والامتثال وحب النظام، ويخوض الحياة الاجتماعية بذوق مهذب وفهم سليم وصوت معبر وطموح دائم . وهكذا وجدت أن الرقص الشعبي الامازيغي الجماعي الاصيل ، وسيلة تربوية فعالة،في مختلف المناطق التي زرتها في الجنوب المغربي .

2) الرقص حفلة عائلية .

حفلات الرقص الاصيل، مناسبة عائلية تجمع اسر القرى مع ضيوفهم في ساحة — أسايس — وكانهم عائلة كبيرة،وان ما يغنى من اشعار سامية هو بمنزلة ذلك النقاش الحاد الصريح الهادف الذى يمكن أن يحتدم بين افراد كل اسرة اسرة في وقار واحترام وشجاعة . . . وبحركات بعيدة عن الدغدغات الرخيصة كهز البطون والروادف .

3) الرقص سجل تاريخي .

الرقص الشعبى بآلاته وادواته وايقاعه وحركاته وملابسه ، وكل عناصر آدائه،سطور معبرة،عوضت ما فات التدوين والتاريخ لاحداث كان هذا الوطن مسرحا لها ، اي ان الرقص ميدان خصب لدراسات مختلفة وفي مقدمتها: علم الرقص والدراسات الاتنولوجية . . فاذا لاحظنا أن رقصة (تيسينت) تعتمد على الخنجر وحركاته ورموزه . . واذا لاحظنا كذلك أن رقصات (تاسكيوين) تؤدّى ب (قرون) البارود والخناجر . . . ورقصات مناطق المغرب الشمالي والشرقي حيث يرقصون حاملين العصى قديما، فأصبحوا يحملون البنادق الآن يرقصون بها رقصة المحبة والفرحة بعد حروب تحريرية ضارية. وتلك رقصة (آيت بوضار) تعبر عن الوحدة التامة التي يجب أن تربط بين جنود القبيلة ازاء العدو،حيث يكونون سدا منيعا ويصبحون كالجسد الواحد ذي الارادة الواحدة التي يحركها الايقاع الواحد، (1) في ظروف استهدفت وحدة القبيلة او الوطن أو الامة،انها رقصات بالخنجر والبارود والورود،وما الى ذلك مما يعد في مجموعة من بين الطقوس والرقصات ذات الطابع السحري القديم القائم على الفداء (2) .

---

1) الفنون (مجلة) السنة الاولى العدد 7 و 8 ص : 72 .
2) الرقص الشعبى في مصر ، سعد الخادم ، ص : 99

4) الرقـــص تذكـــار وعــــلاقة بين القبائـــل .

ان الزيارات التي يتبادلها سكان القبائل النائية فى الصيف[3]،استطاعت الى جانب الهجرات الفردية لبعض الحرفيين والتجار والأيدى العاملة فى الحقول،اقول:ان تلك الرحلات،وتلك الهجرات،يمارس فيها الزوار والمهاجرون رقصات قراهم الاصلية،كما يشاهدون رقصات المناطق التى حلوا بها،فيحدث الاحساس المتبادل بروعة رقصة كل منهما،ويأتي التأثير بعد الاعجاب كما حدث لرقصة (ءاسكًا) التي لايرقصها سكان قبائل (ءايت دريس) في الاطلس الكبير.ولكن بزياراتهم السنوية الصيفية المعتادة لضريح الولـــي الصالـــح سيدى عبد الله بن سعيد فى زاوية (تافيلالت) اصبحوا يرقصون (ءاسكًا) بمجرد ما ينتهون من اشواط رقصتهم الموروثة (تاسكيوين) . . . وبعد مرور حوالي خمس عشرة سنة فقط،اصبحت رقصة (ءاسكًا) وكأنها رقصة محلية متممة وملازمة لرقصة (تاسكيوين). والاهم من هذا،كون الرقصة التي انتقلت من سفح الجبل فى جهته الجنوبية الى اعالي قممه فى الجهة الشمالية يمكنها ان تفقد بعض عناصر اصالتها ، في مناطقها الاصلية في السفح ، ولكنها ستبقى مصونة في المناطق التي صارت فيها جديدة بأعلي الاطلس الكبير لظـــروف كثيرة.ومن النماذج كذلك،الشوط المسمى (بوكًانكًا)،وهو رقصة بحركـــات خاصة،فيه تبلغ أوجها تعبيرا وانضباطا،وفيها يمتزج الراقصون امتزاجـــا ممسوقا ؛ يسمونه (تيمتدين) — الامعاء — والجدير بالذكر ان هذه الـــرقصة اصلها فى قبيلة تاكًموت باقليم طاطا ، ومع ذلك فقد انتقلت الى قبائل اخرى مثل عبد عوزدوت التي أصبح الراقصون يولعون بها الى درجة يفقد فيهـــا بعضهم احساسه ويغمى عليه،لانها تتطلب من المتمرنين البارعين العارفين بفنون الرقص،الحرص الشديد حتى يتم رقصها علي غرار ما تؤدى عليه في منطقتها الاصلية (تاكًموت) ، وهناك كذلك رقصة (تابيردوست) المعروفة بأنها رقصة قبيلة (ءارغن) ، فانها اصبحت في قبائل اخرى ترقص ببراعة بل تحل احيانا محل رقصة (تامسّوسّت) . . .

ثم قد نجد لكل قبيلة رقصتها الخاصة بها،كما نجد احدى القرى تمتاز باتقانها، ونجد تلك الرقصة ككل الرقصات تنقسم وتتكون من اشواط عديدة ، ففي قبيلة عبدا عوزدوت.مثلا.ترقص الرقصة المشهورة ب (دّرست) ولكنها تبدأ بالشوط المعروف ب (ءاهناقار)،والغاية من ذلك استعجال المتأخرين مـــن الجمهـــور ، كمـــا يعتبـــره الراقصون منـــاسبـــة تكشف مستـــواهـــم ، فان أبانوا عن براعتهم فيه ، فانهم سيرقصون رقصة (دّرست)،أما اذا اتضح من شوط (ءاهناقار) كون مستوى كل الراقصين او جلهم دون المطلوب ، فانهم يعدلون عن (درست) ويكتفون برقص أشواط ولو كانت لقبائل اخرى مادامت سهلة وفي مستواهـــم .

والى جانب هذا كله نجد ان بعض الرقصات غير معروفة الاصـــل

---

3) هناك رحلات وزيارات تتبادل طوال فصول السنة .

بالضبط،مثل رقصة (الفراجة) المشهورة في مدينة تارودانت،(1) فهي رقصة أشعارها عربية دارجة،غير ان اسماء بعض فصولها ما زال يحمل أسماء امازيغية مثل (ءافوس) — اليد — وكذلك بعض الآلات والملابس . . . وحتى في ادائها يقوم برقصها الامازيغ انفسهم جنبا الى جنب مع المعربين وبالعكس لا يستطيع المعربون رقص أحواش ، وكذلك شأن الرقصة المعروفة ب (لوناست) والتي يرقصها سكان قبيلتي هوارة واولاد ايحيى(2) بالمرددات العربية الدارجة التي تحتفظ بقيمة فنية واجتماعية جديرة بالدرس والاهتمام،وهذا يجعلنا نقول:إن ظاهرة تعدد أسماء الرقصات ناتج عن تعدد المناطق وتبادل التاثير خلال تعاقب القرون،فاندثر بعضها او اندمجت في رقصة اخرى،او هي ابداع جديد . . . وبين عمليات الاندثار والادماج والابداع ، أصبحنا نجد انفسنا ازاء ما يسمونه برقصة (عبيلو) وعبيلو في الامازيغية ، يعني اللباس المرقع ، ويقصدون به تلك القبائل التي فقدت رقصتها الاصيلة،فأصبحت تحاول رقص (احواش) قبائل اخرى بارتباك وفقدان الثقة، حتى اصبحنا نجد انفسنا ازاء بعض اسماء الرقصات دون أن نعرف مدلولها او نميز اصولها . . . فلا يسعنا الا ان نقرر بعدها كون التأثير الايجابي متبادل بين القبائل المجاورة او النائية،وهذا ما يجعلنا ندق ناقوس الخطر، حرصا على اصالة الرقص الشعبي وسلامته ودوره ، اذ ان مشاركة مجموعة من الراقصين الهواة في ملتقيات اقليمية او وطنية ومهرجانات دولية . . . الخ.اقول:ان ذلك يشبه الزيارات الصيفية وغيرها الانفة الذكر، ولكن الخطر يكمن في ما يقوم به بعض الراقصين بعد عودتهم الى قراهم حينما يحاولون امتاع السكان برقصة لاعهد لهم بها،وبهذا يقع الجميع في فخ التقليد ، تقليد اداء رقصات ربما هي للمحترفين من دول أخرى ، تقليدا بلا وعي مما يُفقد الاصالة . . . وعليه فالمسؤولية جسيمة والخطر محدق بالرقص الشعبي الاصيل،ولن يحميه الآن سوى الاسراع بالدراسات الميدانية لكل الرقصات الاصيلة قبل ان يتسرب اليأس والقنوط الى الذاكرة الشعبية الغيورة على اصالة ميراثها بعد ما كفلته منذ الحركة المعبرة الازلية الاولى . وهذا وحده ليس بناجع في الوقت الحاضر بل المسؤولية ملقاة على عاتق الشباب المغربي المثقف الذي يجب عليه أن يمارس فعلا رقصات قراه، وخاصة ابان قضائه عطلته فيها،وبذلك يكون الفرد المغربي قد حافظ على اصالة الرقص الشعبي،وبعد ذلك لا نخشى عليه من الضياع والتشويه،لأن الشعب مسؤول عن تراثه،وهو الكفيل بخلق البديل حينما يحس مثلا بأن «أحواش» قد تجاوزه التاريخ او حينما يؤمن بأن الشعب لا يشترط فيه أن يكون له تراث في كل الميادين ! ، ، اجل ان الشباب المثقف بأخذه مكانة في صف الراقصين المحرومين من الثقافة،بذلك يجدد دم الرقص الشعبي

---

1) الاستاذ احمد بزيد يجمع عناصر دراسة عن هذه الرقصة .

2) هوارة ، و (اولاد ايحيى) قبائل يتكلم جل سكانها الدارجة وسط القبائل الامازيغية المحيطة بهم في الجنوب .

الرجالى ، وحتى رقـص النسـاء فـأهيب بتلميذات المـدارس الثانـويـة وطالبات الجامعات حينما يعدن في العطلة الصيفية الى قـراهن هنالك ، وفي الليل يأخذن مكانهـن بين بنات القرية المقيمات ، فيـرقصن باتقان وجـد ، وهكـذا نجد الى جانب الدراسات الميدانية للرقص الشعبى هناك الشعب نفسه، وخاصة منه الذى نال قسطا محترما من الثقافة والمعرفة والوعـى باصالة فنونه. ومما يزكي خلود الرقص الامازيغي واستمراره أصيلا ، توفـر شروط ذلك فيـه ، فعلـى سبيل المثال رقصة « تاسكيـويـن » الالتهـا آلات كلما حرصنا على اصالتها الا وتزداد قيمتها الفنية . . . وملابسها كلما ازداد الحرص على الحفاظ على اصالتها الا ويزداد تناسقها وانسجامهـا. وحتـى ايقـاع آلاتهـا مشـوق رائـع ، وحركات راقصيها آية في الاتقان واشواطها غاية في التعبير عن مراحل تاريخية موغلة في القـدم، ووثائـق فـي الحـاضر .

5) الحـركـات التصوفيـة والرقـص الشعبي :

عرف المغرب حركات تصوفية عديدة ، وفي ميـدان الرقص نجد بعض الطرقيين منهم يؤدون رقصات تواجدية كما هو الشأن في «العمارة» عنـد درقاوة ، ، ولقد حاول بعضهم محاربتها باعتبارها بدعة في حين يمارسهـا البعض الآخر مستندين على وجودها لذى المتصوفة كحـركات تشغـل الاجسام خاصة وتستفز الارواح لتتصل بالملا الاعلى .. (1)

فاذا اثارت «العمارة» نقاشا حادا بين الطرقيين باعتبارها رقصا ، فان الرقص الشعبى كان موضع جدال بدوره ، فهناك من حاربه بمقاطعـة حفلاته ، وهناك من يفتي بحرمته . . . ونجد من يحميه بل من يرغم الناس على رقصه وحضوره . . . وقد نجد من اتخذه وسيلة لغاية دينية او دنيوية .

فمن الذين يقاطعونه نجد بعض المرابطين كما ذكـر الاستاذ محمـد المختار السوسى حينما يتحدث عن أهله وهم شيوخ الطريقة الـدرقاوية فيقول: « وبعد فقد كان اهلنا المرابطون يترفعـون عـن لعب احواش ـــ الرقص ـــ وكان لبعض شيوخهم العظام سعي حثيث في قطـع ذلك في قريتنا (2) حتى نادت القبائل بتغريم كل من اقامه » ولم ينس الاستاذ السوسى التذكير بأن ذلك الترفع وذلك السعي لم يطل عمرهما حيث نبغ من اعـاد الـرقـص جـدعـا . . . (3)

والاهم من هذا ان في بعض المناطق نجد ما يشبه قانون الرقـص، اذ النوبة بين جميـع اهل القرية في كل عشي يجمعون الحطب في الملعـب ،

---

1) من افواه الرجال ، محمد المختار السوسى . ج :3 ، ص : 61 .
2) قـريـة ايـلـغ
3) المعســول ج :1 ، ص : 62 .

ويأتي من كلف بنظر — مراقبة — الحاضرين فكل من تخلف فعليه "ريال" لايحرر من ذلك الا حفظة القرآن فقط واما غيرهم فلا بد من حضوره (4)

وفي الجزء التاسع عشر من « المعسول » نجد الحسين بن حمو وهو المغوار العنيد المستبد ، يولع بالاعيب أحواش في كل عشية فياويل من يتخلف عنه حتى الطلبة وقد يأتي من يستحيي ملثما . . ص : 260 .

وهكذا فبين السعي المتطرف للقضاء على الرقص من طرف بعض المتصوفة،وبين الدفاع المتطرف من طرف بعض القادة،نجد شيخا من شيوخ الطريقة الدرقاوية ، ينهج نهجا وسطا يؤدي به في الاخير الى جعل الرقص وسيلة لغاية دينية،وبذلك يتفادى تلقائيا خطأ تجاهل فعل الرقص في نفوس الجماهير،فقد حدث في اقليم ورزازات أن حل زعيم طريقة تصوفية بقرية رفقة اتباعه فمروا من زقاق وجدوا به اهلها في ساحة يرقصون ويغنون : الرجال والنساء جنبا الى جنب . . . فمر الشيخ واتباعه بقربهم يرددون الاذكار (1) متجهين نحو المسجد . . . فلم يأبه بهم الراقصون ولا المتفرجون، فهم في رقصهم وأغانيهم يتبارون وبقي الشيخ في المسجد حتى اعياه الانتظار فلما لم يأت من أهل القرية احد . . أمر مريديه بالخروج من المسجد للالتحاق بساحة الرقص ، والرقص مع الراقصين .. فلما اصطف الاتباع — ومعهم شيخهم — أمام الراقصين تخللوا صفوفهم ، واستداروا . . . وشرعوا يرقصون رقصة «العمارة» وينشدون الاذكار فلما احتدمت الرقصة احتداما اعجب اهل القرية من اهتزازات المتصوفة واصوات صدورهم واجراس حناجرهم ، فانبهروا حين عاينوا رقصا غريبا لم يتصوروه من رجال الدين،وهكذا صاروا أتباعا لزعيم تلك الطريقة بعد انتهاء الرقصة والالتحاق جماعيا بالمسجد (2) الرجال في جانب والنساء في مكان وهكذا ادخلهم الى طريقته منطلقا من فهم نفسيتهم التي تعتبر الرقص من الضروريات كالماء والهواء تلقائية نقية طاهرة .

6) الرقص استراحة المحارب :

لم يكن الحرص الشديد على الميراث القديم معوقا، بل اعتبره قاعدة جاهزة يمكن الانطلاق منها او تجاوزها ، بمجرد ما تدعو الضرورة الى احد الامرين ، وبعد وعي بالاسباب والنتائج،وفي ميدان الرقص نجد بعض المناطق تعتمد رقصاتها على الحركات الحربية ، ويقل فيها الانشاد والترديد . . . وعلى سبيل المثال نأخذ قبائل جبال الريف في الشمال المغربي وقبائل «ءايت باعمران» في جنوبه.وقبائل ايحاحان في وسطه حيث مركز المقاومة المثالية . . . فنجد فيها رقص رجولة وبطولة يكاد يخلو من

---

4) من أفواه الرجال ج1 . ص : 88
1) منظومات دينية)
2) دعاهم شيخ الطريقة الى الالتحاق به في المسجد .

الغناء الآن وان حُكي انه في الاجيال السابقة كان الشعر المغنى نشيطا خصبا، وكان الرقص فرصة للمحاورات الشعرية الفريدة بين الشعراء . وبسبب بيت شعري واحد تثور القبائل فتلحق الكوارث والمآسي بالدخيل الاجنبي المستعمر، وبتوالي الاعوام،تشبع القوم بروح الكلمة الشاعرة . . . نصار الرقص استراحة للمحاربين من جهة . . ومنطلقا لتداريبهم في حرب العصابات التحريرية من جهة اخرى . . ونفس الشيء نجده في جبال الريف،حيث كانوا يرقصون بالعصي قديما ثم بالبنادق.ولو كانت تحمل المدافـــع والطائـــرات المقاتلة لحملها أبطال معركة «أنوال» ورقصوا بها اليوم رقصا تالسلام . . محافظين بذلك على الرقص كتراث حضاري وطني في احلك الظروف . . . وهذا يعني بالضبط،التحدي التلقائي ، والالتزام الفني ضد كل من حـــاول وبكل الوسائل ــ طمس معالم الروح الوطنية ومن بينها الرقص الشعبـــي ــ الاصيل الرفيع القابل للاستمرار وتأدية الواجب في احلك الظروف .

7) الرقص ميراث الذاكرة الشعبيــة :

تحدى الرقص عوامل الزمن،باعتماده على الذاكرة الشعبية المغربية الخارقة للعادة . . وهذه الذاكرة استطاعت صيانة الايقاع منذ الازل . . . هذه الذاكرة المزودة بحافظة امينة قوية تستوعب من المحفوظات الشعرية مطولات وملاحم يغنيها المغنى بنشوة وتأثر اياما وشهورا ، في كل يوم يروون جديدا رائعا من قديم اصيل . . . وحتى الذين يعتذرون ويتأسفون عن عـــدم اهتمامهم بحفظ القصائد والمقطعات ، اقول : إن هؤلاء الناس قد يروون بعض الروائع النادرة،وكأنهم يعوضون بتلك الدرر المكنونة القليلة المؤثرة،مافاتهم من الملاحم المديدة ، او كأن حافظتهم لا تخزن ولا يعلق بها من الابيات الا ماهو آية في البلاغة او غاية في الحكمة.ان الحفاظ على اصالة الايقاع واتقـــان توزيع الانغام وفي مختلف الرقصات من غير احتراف ، يؤكد قوة وقدرة وامانة الذاكرة الشعبية المغربية التي استطاعت منذ ازمان غابرة صيانة تـــراث هائل،آن الاوان لانقاذه بالدراسات الميدانية،كما اسلفت سابقا كأول خطوة وعمل يشعر الذاكرة المغربية بانها فعلا ادت واجبها ازاء تراث انســانـــي ، يعتز بصبيانة سر اصالته رغم كل الظروف . . . التي تكلــل الان بطمـــوح اجيال متفقة تجد في تراثها ما تصبو اليه ، وما تستطيع الاستمـــرار فـــي تأديته او الانتفـــاع الجماعـــي بـــه .

ثانيا : احـــواش ـــ الـــرقص

لغـــة واصطـــلاحا .

كلمة الرقص بالعربية تقابلها كلمة «احواش» فى الامازيغية، ويقابـــل كلمة « احواش » فى الامازيغية ذاتها كلمات منها «أحيدوس » و « لهضرت »، وكلها تعنى:الرقص الشعبي الجماعى الاصيل-اصطلاحا - اما لغة فأصـــل الفعل من « حوش » اى : اجمع .

1 ـــ انـــواع احـــواش :

واحواش تندرج تحته رقصات جماعية عـــديدة حاولت حصرها فى الانـــواع الستـــة الآتيـــة .

1 ـــ احواش الـــرجـــــال .

2 ـــ احواش السيـــــــدات .

3 ـــ احواش الاوانـــــــس .

4 ـــ احواش الرجال والسيدات .

5 ـــ احواش الرجال والاوانس .

6 ـــ العزاب والاوانس .

1 ـــ احـــواش الـــرجال :

ينقسم الى قسمين باعتبار الراقصين ، فهناك احـــواش «لهضرت» وهناك احواش(تيروتا) فالقسم الاول يؤديه سكان القرى لمحض ارادتهم باعتباره من ضروريات الحياة ، والقسم الثانى تؤديه فرق محترفة باعتباره فنا يستوجب التفرغ له . . . وتختلف اسماء كل منهما من منطقة الى اخرى،ونجدها احيانا

متشابهة بين نواحي جد نائية .. وكي لا يتشعب بنا الموضوع أركز أولا على ذكر بعض أسماء أحواش «الهضرت» الذي يؤديه الرجال فقط . . . فنلاحظ أن منها ما يسمى بأسماء احدى آلاتها أو أدواتها المميزة لها ؛ كرقصة « تاسكيوين » في الأطلس الكبير .. هذا الاسم الآتي من آلة « تيسكت » أي نصف دائرة خشبية على هيأة قرن الحيوان،تزين بصفائح نضية وتدلى منها خيوط حمراء . . . كما نجد رقصات تسمى باحدى حركاتها مثل «دّرست» وهي حركات الاقدام المضبوطة عددا وايقاعا،ونجد رقصات تسمى بهوائها كرقصة «ءاسكّا» وتعني الجنب والطرف اي الواقفين في صفين متقابلين الرجال في احدهما والنساء في المقابل لهما .. ونجد رقصات تسمى باحدى الآلات وان كانت لا تستعمل فيها مثل رقصة «ءاكّال» (1) وهناك رقصات تسمى باسماء احد اشواطها فلم نعد نعرف اصل التسمية ولا مدلولها كرقصة « لحايفا » في الاطلس المتوسط ، وان كنا لانعرف معنى التسمية فان الشيء الاكيد هو أنها اقدم أنواع «الاحيدوس».وهناك اخيرا رقصات اصبحت مشهورة بأسماء مناطقها،فنجد رقصة « تيزي موسلي » في نواحي تازة .. ورقصة « ءايت بوعياش» ورقصة «ميضار» و «اجدير الحسيمة» و « اجدير تازة » وكلها قبائل في شمال المغرب ، وهذا كله يتعلق برقص الرجال الذي يسمى (الهضرت)،اما النوع الثاني المسمى ب «تيروبا» فاليكم اسماء انواعه التي نجدها تسمى بنسبتها الى اسماء الذين يؤدونها ، فنجد مثلا «تارابوت» «ءي سمگان» — گناوة — « وتارابوت ن زّوايس » التي سياتي ذكرهم (2) ورقصة «تارابوت ءي هياضن» — أولاد سيدي احماد او موسى — ورقصة « زّما » التي يؤديها شباب القرية أو القبيلة مرة في السنة — عبيدات زّما — ورقصة « طولبا » هذه الرقصة التي اندثرت الآن ، وكان حفظة القرآن يؤدونها حينما يقومون جماعيا بجولة (3)عبر القرى للوعظ والارشاد وتلاوة الآيات البينات ، ولكي يؤكدوا للسكان شعبيتهم فلا يتحرجون من اداء رقصتهم . ورقصة « عيماعشار » التي يؤديها رجال عرفوا بخفة الروح ولطف النكتة اذ يرقصون رقصات مضحكة بلباس عبارة عن مرقعات وأسمال،ويرددون كلاما قد يكون في الاصل شعرا مشهورا فيتعمدون بطريقة هزلية كسره وتغيير بعض كلماته بكلمات تجعل المتفرجين ينفجرون بالضحكات والصيحات .

ويمكن اعتبار رقصة «العمارة» التي يرقصها بعض المتصوفة مرددين فيها اذكارا خاصة بهم،يمكن اعتبارها من رقص «تيروبا».

---

1) الطمريجة .
2) في الفصل الخاص بالاغنية .
3) ءادوال (بالامازيغية)

2) احواش السيـــدات :

ان جل المناطق التى يرقص فيها الرجال وحدهم ترقص فيها السيدات كذلك وحدهن ، امام الجمهور المختلط ، او وحدهن فى غرف بعيدة عن عيون الرجال ، ، ، وهناك فى بعض المناطق يسمى رقص السيدات بأسماء خاصة مثل «درست» فى السفح الجنوبى بغرب الاطلس الكبير . . . وكثيرا ما يضاف الرقص الى السيدات تمييزا عن رقص الرجال،فيقال « احواش » (لهضرت) «ءاحيدوس» النسـاء . . . ونجد دور الرجال ينحصر فى وسط دائرة الراقصات اذ يقومون باداء الايقاع او غناء الشعر،ولكن هذا لا ينسحـب على كـل الرقصات،بل هناك مناطق تكـون فيها الرقصة نسويـة ايقاعا ورقصـا وجمهورا مثل «ءايت باعمران» و (جبال الريف) .

3) احواش الاوانـــس :

اضافة الى الانواع السالفة الذكر ، اذكر رقص الاوانس وحدهن،مثل رقصة « ءالون » ورقصة «تيحنجيرين» فالرقصة الاولى سميت باسم الآلة التى تعنى : البندير المستعمل فيها،وهى رقصة تؤدى فى آملن ب الاطلـس الصغير وسيأتى وصف ملابسها فى حينــه . . . اما رقصة «تيحنجـيرين» نمى فى (تيزى عوسلى) بنواحى تـازة .

4) احواش الرجال والسيــدات :

سبق لى ان قلت : ان «ءاحواش» كلمة من مرادفاتها فى الامازيغيـة دائها كلمة «ءاحيدوس»،والآن يمكن ان اقول:إنه بالاستفسارات المختلفـة والمقارنات المتعددة اصبحت مقتنعا بأن آحواش او آحيدوس كانا منذ اجيال سابقة يعنيان الرقص الجماعى الذى يؤديه الرجال والنساء جنبا الى جنب فى شكل دائرى او فى صفوف متقابلة . . اى انه نادرا ما يوجد رقص خاص بالرجال ورقص خاص بالنسـاء ، فالرقص جماعى مختلط اصالة،ولكنه بعد احداث وتغييرات اجتماعية اصبح البعض يؤديه منفصلا عـن النساء فى مواسم وطقوس وعادات خاصة وتحت ظروف عقدها الابد . . . ويكفى هنا ان اشير الى ان الرجال يرقصون سواسية مع النساء ـ غالبا ـ فى المناطق التى لا يرقص فيها النساء وحدهن والرجال وحدهم .

5) احـــواش الرجال والاوانـــس :

هنا اذكر رقصتى «تاسكيوين» ودرست «عيمى ن تانوت» اذ يؤديها الرجال فى صف يوازى صف الاوانس،وبينهما يقف الضاربون على الآلات الايقـــاعيـــة .

وفى « عيمى ن تانوت » واذا خطبت فتاة تغنى خلال رقصة « درست »،

6) احــواش العــزاب والاوانس :

هذا النوع من الرقص شاهدته وسجلته على الشريــط في غــرب الاطلس الكبير بقرية «كاكت» (1) والجدير بالملاحظة انه لا يؤدى الا مــرة واحدة في السنة . وهو من نوع « تاسكيوين » . والسبب في ذلك كون تقــاليــد تلــك القــريــة تسمــح للبــالغيــن والصبيــان ، ذكــورا واناثا بأن يتحملوا مسؤولية تسيير شؤونها ثلاثة ايام متتالية ، وما على الاباء الا الراحة واصدار الاوامر والارشادات حينما يرون ضرورة ذلك ، وفي اليوم الثالث يقوم اولئك العزاب بأداء الرقصة باعتبارها من تقاليد قريتهم التــي يبرهنون لاهلهم من خلالها على انهم اهل بالمسؤولية في الحقل كانت او المسجد او الغابة او ساحة الرقص كذلك.

وفي نفس المنطقة يقام موسم «عيمى ل مايس» الذى يذهب اليه العزاب والاوانس،ومن بين تقاليدهم فيه تأدية الرقصات الجماعية لكل قبيلة او قرية على حده وبالتناوب في ساحة خاصة في قرية «تانوت عبدا ويزيمر».

---

1) القرية التى اسكن فيها .

ب ــ نوعان من احواش ودورهما

1 ــ تــاوالا :

قد يعود مهاجر الى قرينه،او ياتى زائرا ما ليها ،فياتى دور احدهما لدخول وسط حلقة رقص السيدات،حاملين الآلات الايقاعية التى سلمها لهما الذين ادوا الشوط السابق . . . وهكذا يدخل المهاجر او الزائر ويشرع فى الايقاع وفى آخر رقصة يحدث ان تتقــدم احــدى الفتيات،فتأخذ مــن يــد المهاجر او الزائر آلته وتضعها له فوق رأســه،وقد تكتفى بوضع قليل من تراب ساحة الرقص فى وسط تلك الآلة واحيانا تترك الآلة وتتقدم له باقة من زهور الحبق،وهذا يعنى انها تلتمس منه بكل احترام،وباسم باقى فتيات قــريتها :«تاوالا» اى القيام بدوره باعتباره ابن القرية،مهما هاجرها او لم يعرفها قــط . ودوره المعروف هو ان يقوم باستدعاء الشبان الراقصين فى أقرب يوم ممكن للقيام برقصة يتولى المهاجر او الزائر اعداد شروط نجاحها التى سيقدمها لــه سكان القرية بكل غبطة وتواضع،مما يجعله يحس بأنه ابن القرية البــار، واحد افراد سكانها فى امــن وســـلام.

2 ــ تــاقــوس

يحدث احيانا فى بعض الرقصات ان يطول الحوار الشعرى بين المغنين، ويجرهم ذلك الى الهجاء الجريح مما يترك الجو مكفهرا،وقد يتأثر البعض نفسيا بذلك ، ، اما الرقصة المعروفة باسم «الناقوس» فيأتى دورها بعد تلك الحفلة الراقصة التى كان فيها الهجاء الشعرى عنيفا،وخاصة بــين الرجال والنســاء . . . مما يطيل النقاش فى الايام الموالية ، مما يجعل ســوء التفاهم يستشرى بين الفتيات والفتيان . . . وذلك ما يجعل الجميع ينتظر فرصة للتصالح والتسامح والالتئام ، لذلك يقوم الشبان برقصة « ناقوس » فى غرفة جلوسا ، يوقعون موسيقاهم على آلات « الناقوس » ، « تبلونا » «تيقرقاوين» ، «كَانكًا» زيادة على التصفيق وترديد الاشعار السامية (2) . . حتى اذا حمى وطيس رقصة «الناقوس» تقوم الفتيات بجمع حليهن وقالب السكر وباقات ورود يضعنها كلها فى صينية ــ بعد ازالة غلاف السكــر ليظهر بياضه - وهكذا يحملن الصينية ويدخلن بها الى غرفة الشبان الراقصين رقصة «الناقوس» ويقدمنها لهم . . حينئذ يتقدم كل شاب نحو الصينيــة ويضع فيها قدرا من الدراهم بجانب تلك الحلى والسكر والورود .

---

1) من اسطوانة له بعنوان «شراب» تذاع من خلال الاذاعة وعندى منهــا اسطــوانــة

2) سجلت هذا النموذج فى حفلة ب : دوار عيفرن وامان فى قبيلة النيحيت ب : عيدا عوزدوت وبالضبط فى دار : زودوسى عايت باها .

وفى ختام الرقصة تعاد تلك الصينية بكل ما فيها الى الفتيات اللواتى يتناولن حليهن أما المقدار المالى فيشترين به ذبيحة تنحر . . وفى المساء يقمن باستدعاء الشبان ليتناولوا العشاء على شرفهن . . وفى منتصف الليل يخرجون الى الرقص حيث يرقصون فلا تسمع سوى اشعار المودة والاحترام والاخوة والاعتزاز والمرح،وبذلك يتم الصلح وتنسى الحزازات التى خلفها رقص ما قبل رقصة «الناقوس» هـذه .

ثالثا : ءاسايس ــ ساحة الـرقص

غالبا ما نجد فى كل قرية قرية مكانا او عدة ساحات تسمى بساحات الرقص ويتحاشى الراقصون الاماكن التى لا وجود لجدران البنايات حولها، او انها فى مكان مرتفع،مما يجعل الراقصين يجهدون حناجرهم وأكفهم وباقى أطرافهم، والمتفرجون كذلك لا يحسون بالراحة اذا ما حاولوا متابعة كل اشواط الـرقص . ثم ان الساحـة ، وخاصـة مكـان المتفرجين نجده يضم تكتلات ومجموعات للنقاشات وتبادل الآراء بالهمس او الاشارات او الايماءات . . . كما نجد لكل مجموعة من تلك المجموعات شاعرا بين الراقصين يقوم بصياغة آراء مجموعته فى قالب شعرى . . .

وفى رقصة النساء ــ خاصة ــ نجد الراقصات اللواتى يتوسطن الساحة قد يقمن بدور الحكم . . . فبعد شعر كل شاعر تسمع جواب الراقصات فى بيت شعرى يكررنه مرارا،وقد يبدو انه غير ملائم ، او ليس بحاسم او انه يحتاج الى حجج ، لذلك تضيف احداهن شعرا تعتقد انه هو الحاسم فى الموضوع المناقش (1) . . وهكذا تزداد الرقصة حماسا وتنشط حتى تبلغ أوجها الذى يوجه الاشواط التالية ببيت شعرى مركز قد يكون خاتمة للموضوع المطروح على مستوى الساحة والشعراء،وقد يكون ذلك البيت مجرد خاتمة الشوط ريثما يستريح الراقصون . . . وحتى يتصل الشعراء بمناصريهم او خصومهم والمحايدين قصد جس النبض ومعرفة مدى ما قام به من دور خلال الغناء،واعتقد ان الشعراء هم الذين يؤثرون فى المئات من المتفرجين الذين ينسون اجسامهم فيتابعون بأرواحهم الروائع الشعرية ، وكأن على رؤوسهم الطير، وغالبا مايكون هذا الصنف من السكان الملازمين لقراهم المتمتعين بحاسة «ءامارك» لفهم ماوراء الكلمات والحركات والايقاع كذلك، فى حين يلاحظ على بعض العائدين من المدن ان اغلبهم كمتفرج سائح بروقه الايقاع والحركات والملبس، اما الشعر المغنى فقد يكون بالنسبة اليه طلاسم لاداعى لحلها . . . وان كانت تستهدفه او تدور حول مشاكله شخصيا .

---

1) وخـاصـة فى يفـرم.

وهكذا نلاحظ انهم تنقصهم حاسة «ءامارك» التى يتمتع بها المقيمون فى القرية والذين يتجاوزون التاثر بالمظاهر الى التعمق فى فهم الشعر ومراميه . باعتباره يعالج المشاكل ويتطرق للمواضيع الحساسة،ويظهر المواقف التى يعايشها انسان القرية او الوطن او الامة مما يجعل ساحة الرقص يعمها الهدوء والانتباه وفى ساحة الرقص يتجلى لنا دور تبادل الزيارات حيث ان تبادلها شىء مالوف بين القبائل.والرقص ملازم كذلك لاغلب تلك الزيارات وقد ياتى الراقصون كلهم من قرية لتلبية دعوة أخرى . . وقد يكون الجمهور المشاهد اغلبيته الساحقة من القرية المضيفة،والقرى المجاورة لها وليس جلوسهم للفرجة عن طواعية بل لان رقص الضيوف يختلف عن رقصهم . . . وفى مثل هذه الحال لا يساهمون فى الرقص بالحركات والايقاع،ولكنهم ينتدبون شاعرهم الذى يتقدم الى حلبة الرقص ليجلس فوق كرسى،او يقف بجوار الراقصين وبين الفينة والاخرى يساهم بانشاد روائعه كلما احس بضرورة ذلك لانه لسان قريته فى تلك الحفلة الخاصة برقص ضيوف اتوا من قرية او قبيلة تختلف اختلافا بينا من حيث الرقص ، عن قرية او قبيلة ذلك الشاعر الذى تربطهم بهم روابط لن يتجاهلها الشعر المردد،وهناك حالات اخرى منها ان الشاعر المغنى قد ياتى من قبيلة جد نائية فيصادف وصوله حفلة «احواش» نذلك يحاول المساهمة فى المحاورات الشعرية اما لابداء راى ، او للدفاع عن قضية او لاقتراح حل او لهجو شاعر او مدح شخص،فنرى أن مشكله الاساسى هو مشكل الالحان التى يغنى بها اشعاره ، ومع ذلك فان الراقصين الغرباء عنه يقومون بمجهود كبير كى يكيفوا لحنه بلحنهم وليس بلحنه،وخاصة اذا كان شعره شعرا يستحق ذلك المجهود،وامثال هؤلاء الشعراء يتجولون فى القبائل والقرى،لذلك يلعبون دورا مهما فى امتاع الجماهير بالحان قد تكون عادية فى قريتهم غير انها تلقى الاعجاب والتنويه والانسجام من القبائل التى يقوم الشاعر بالتجوال فيها بعيدا عن قريته وقبيلته اللتين سيعود اليهما بألحان المناطق التى زارها فتنتعش هناك من جديد .

رابعا : ءيمنقرن — المسيرون للرقصة

1 — ءامنقّر : مفرد وجمعه «ءيمنقرن» وهم عادة مايتوسطون دائرة الرقص فى بعض الرقصات مثل «تاسكيوين» فعادتهم الوقوف،اما فى بعض الرقصات مثل «درست» (1) فاذا قدمت لهم الحصر يجلسون عليها وخاصة حين يستدعون للرقص وهم يحملون الالات الايقاعية والافتد يقفون وسط دائرة الرقص . . . ويسمون كذلك فى غرب الاطلس الصغير ب «الروايس» اى الذين يحملون «آلون» و «ءاغانيم» ليسيروا ايقاع الرقصة،ولا ننسى أن هناك بعض الاشخاص يسمون بهذا الاسم،ولكنهم يتزعمون الفرق الغنائية المحترفة. واشير الى أن «ءيمنقرن» مثلا فى رقصة «ءاجماك» قبيلة (ءاشتوكن) منهم الذين يصطفون مع الراقصين ومنهم الواحد امامهم على اليمين والواحد امامهم على اليسار،ولكل واحد منهما دوره فى نفس الايقاع .

2 ـــ «امريس» : هو الشخص الذى يسير حركات الراقصين ويوجهها، وقد يتعدد «ءيمريسن» فيتقاسمان صف الراقصين الى شطرين،كل شطر قد يساير حركات «ءامريس» المخالفة لحركات «ءامريس» الصف الثانى ، ومع ذلك التباين فان الانسجام رائع بفضل الايقاع الموسيقى المتقن الذى يؤديه «ءيمنقرن» . . . وقد يسمى «ءامريس» فى بعض المناطق الاخرى . . . ب «ءاعلاّم» .

وفى رقصة النساء التى نجد الرجال هم الذين يؤدون الايقاع جالسين وسط الراقصات يلاحظ انه فى كل شوط من اشواط الرقصة يتغير الرجال الذين يقومون بتأدية الايقاع،اذ يسلم كل رجل منهم آلته لرجل آخر من قرية بعيدة او قبيلة نائية . . فاذا انهوا شوطهم عوضوا انفسهم بآخرين من قرى مختلفة،فان لم يجد احدهم شخصا يعوضه فانه يضع آلته أرضا ويلتحق بالجمهور ليصير من المشاهدين (1) وحتى اذا كان هناك بعض من سبق له ان تخاصم مع شخص آخر ، اقول : انهم يعتبرون هذه الحفلة مناسبة للتصالح ، اذ يقدم احدهما للآخر آلته عند نهاية شوط راقص ليتقبلها الاخر ويبدا شوطه وكأن الخصومة لم تقع ابدا،وقد يخترق هذه العادة بعضهم فيسلم آلته ــ تملقا ــ لاحد افراد أسرته او جيرانه او اصدقائه من القرية التى يقام فيها الرقص متجاهلا الوافدين من القرى والقبائل الاخرى.اقول ان هذا يعتبر عند الناس من قلة الذوق وسوء الطوية والاحتكار المقيت والانانية التى لا تعرف معنى الاثرة ونكران ذات واحترام الضيوف واكرامهم . . .

خامسا : تيميتار ـــ علامات وتقنيات الرقص

1 ـــ «تيزلا : الجرى»

فى الرقصات التى يتخللها الحوار الشعرى الطويل ، يقوم احد الراقصين ــ احيانا ــ بحركة مضحكة أو صرخة مرحة او قفزة بهلوانية ، ويقفز من بين المصطفين فيهرول حتى يسقط على احد المتفرجين او احدى الآلات مثل «كانكا» مما يعطي للحوار الشعرى نفسا جديدا بعدما انفجر الحاضرون ضحكا بما قام به ذلك الراقص الظريف الذى انساهم طول الحوار الشعرى .

2 ـــ «66 مرحبا» : قد يتوقف جميع الراقصين عن الرقص بعد ما بلغوا الاوج فتتعالى من المتفرجين عبارات الاعجاب والرضى والاقتناع مثل «66 مرحبا» وقد يعلق آخر مخاطبا اياه «قل 166 مرحبا» فالزيادة عمت كل الاسمار مما يجعل الضحك يشمل الارجاء.

---

1) فى هذه الحال تصير الالة لمن تشجع وتقدم لحملها كى يساهم فى الشوط الآخر ـــ عبدا عوزدوت ـــ

3 ـ «البركت لاّه سغ ميّا» : هذا تعبير مستملح وخاصة في منتصف او اواخر تلك الحفلات الراقصة التي قد تدوم الى مطلع الفجر، ويقصد بذلك التعبير : كون النصف او جل ماقام به الراقصون ، ليس الا جزءا من مائة وقد ينفجر الحاضرون ضحكا حينما يقوله من بينهم شيخ هرم او امرأة طاعنة في السن او امام مسجد ورع (1) او مرابطي محترم او احد الوجهاء.

4 ـ تّقـرن نالّونـت : ـ دق البندير من الداخل بالسبابة والابهام. في عز ترديد بيت شعري يدق احد الشعراء آلته ـ البنديـر ـ فيحـدث صوتا مغايرا للايقاع العام، ولذلـك يتوقف المرددون عن الرقص والغنـاء والايقاع، عساهم يستمعون لشعر الشاعر الذي دق آلته دقا يغاير الايقاع العام . وبعد ذلك يبدأ شوط آخر يلائم اللحن الذي غنى عليه ذلك الشاعر شعـره.

5 ـ تاغريـت : الزغردة : اعتراف النساء المتفرجات بانهن اعجبن بما يشاهدنه من رقص وما يسمعنه من غناء وايقاع.

6 ـ «ابدّاد غ موسايس :-الوقوف من موقع الجمهور والتقدم نحو ساحة الرقص ـ هذا التصرف يقوم به شاعر من الجمهـور فلهـر له أن الرقصة يجب ايقافها ليبدي رايه شعرا ، وبما أنه لا يملك آلة ينقـرها ولا يستطيع اسماع صفيره فانه يقف ويتقدم لساحة الرقص التي بهدأ الراقصون ليمكنوه مـن فـرصة الغنـاء.

7 ـ تيفـرافي : يرادفها بالامازيغية كذلك «ايفارون» وبالعربية «الكتفان» وتحـريكهما بارتعاش بديع منسجـم من طـرف الفتيـات علامة بل هو الاعتراف المطلق بنجاح الرقصة ايقاعا ورقصا وشعرا وجمهورا.

8 ـ وامساهلا مساهلا : يرددها الرجال اعترافا منهـم بنجـاح الراقصين في ارضاء الجمهـور .

9 ـ اصينصـك : الصفير ـ صفير يقوم مقام نقر آلة . . . وخاصة حينما يكون المصفر شاعرا لا يملك آلة الايقاع ؛ لذلك فرغم الايقاع المحتدم والرقص الصاخب والترديد المؤثر ، فان ذلك الشاعر يصفر ببراعة وعمق مما يجعل الرقص والايقاع والترديد يتوقف ليسمع الناس شعر الشخص الذي صفر لانه دون ريب سيرد على الشاعر الذي تناول الكلمة قبله .

10 ـ البـاروض : الطلقات النارية ، التي يطلقها بعض الصيادين الذين يحضرون بنادقهم ليعلنوا بطلقاتهم تأثرهم بروعة الرقصة .

---

1) الشعر المغربي الامازيغي ـ عمر أمرير ص : 17

11 — **عيريزى 1** : الانحناء — علامة بداية «احواش» وبالضبط دخول النساء الى ساحة الرقص واحدة وراء الاخرى فى صف مسبوق بسيدة تحمل آلة «تالونت» ومنتهى بسيدة اخرى تحمل نفس الآلة ، وهكذا حتى يكون دائرة،وبعدها يجلسن ارضا ثم يقفن بسرعة . . . وتلك تحية منهن للجمهور — وبعد ذلك يرددن ابياتا خاصة بالتحية ومن اشهرها ترديدهن :

ءايت ياعقّوب ءاراون ءوكان ءاقّراغ

ءايسنم ربّى ءادوكو عيسنم ءامارك

اى انهن يلتمسن المعونة حتى تُؤدى الرقصة بحركات متقنة واشعار سامية .

وحينئذ يتوسطهن الرجال الذين يتولون الضرب على الآلات ، والقاء الروائع الشعرية . . . وهذا طبعا فى رقص السيدات اللوانى يترك دور الايقاع للرجال — عيدا ءوزدوت —

12 — **ايريزى 2** : فى بعض الاحيان يذهب افراد قبيلة ما الى قبيلة اخرى لمناسبة معينة . . . وخارج القرية المقصودة فان الراقصين منهم يشرعون فى تأدية مايسمى ب «عيريزى» وهم فى طريقهم الى ساحة الرقص داخل القرية حيث يصطفون ويغنون الشعر المتوارث والخاص بتلك المرحلة:

ءارّجالّي تاويم ءايلمان

س عيدا جّنانات

ءادّ سرم عييويغ ءاتامازيرت

ميكّان دارنغ

وفى هذا الشعر يشبهون انفسهم بالمياه الزلالية الجارية نحو الحقول الفردوسية،فذلك شأنهم فى اتيانهم باعتزاز لزيارة تلك الديار ووصولهم لتلك القرية .

اما اصحاب القرية فيستقبلونهم بالزغاريد وطلقات البارود والزهور، حتى ينتهى شوط رقص او شوطين يقدم لهم السكان القهوة . . . وبمجرد ماتنتهى اشواط الرقص يلتحق الراقصون والوافدون معهم بالمكان المخصص لشرب الشاى وتناول الطعام والتعارف بين اهل قرى القبيلتين قبل متابعة الرقص حوالى منتصف الليل .

ءيفرخان نايت لمدينت :

الاطفال الذين ، يأتون الى القرى من المدن لقضاء العطلة هناك. يجهلون ما للرقص من دور وعلامات ، لذلك تراهم اكثر ضجيجا وتنقلا وجريا وصراعا وتراشقا بالحجارة مما يجعل النظام الذى يسود الرقصة والراقصين وساحة الرقص مهددا،بل فاقدا للسيطرة على التحكم فى الامور المسلمة التى يعى الراقصون والمتفرجون دورها على حد سواء .

سادسا : سجالة — آلة التسجيل ودورها فى الرقص —

قبل انتشار آلة التسجيل كان النقاش يدور حول شعر او رقص انتهى ولم يبق ما يعتمد عليه فى النقاش غير ما تختزنه ذاكرة الحاضرين،اما الآن فبعد نهاية الرقص فى الساحة العمومية فيمكن لشخص فى داره أن يضغط على الزر فيستمع من الشريط تسجيل الرقصة التى يجعلها بعد ذلك قابلة للنقاش والمقارنة والاستنتاج . . . ثم ان تسجيل الرقصات فى الاشرطة اصبح يسمع رقصات القبائل فيما بينها البعيدة منها والقريبة . . . وهكذا اصبح الناس يحرصون على تأدية رقصات مناطقهم بجد،لانهم يعلمون انه بعد حين ستسمع اغانيهم وايقاعاتهم والحانهم فى مناطق جد ناقدة . . . وهكذا نعلم ان آلة التسجيل اصبح لها الدور خطر اذ اصبحت تفرض على الراقصين وخاصة الشعراء-الحرص الشديد على ماياتون ومايدرون وما يعالجون من مواضيع بحرية اصبحت مهددة بالشريط الذى يمكن ان يتخذ حجة ضد الشاعر ولو كان ما قاله عين الحقيقة والصواب : ومع ذلك فان الذين يعودون من المهجر أو من المدن المغربية يحرصون على تسجيل الرقصات والاغانى باعتبارها ستكون لهم ابان عودتهم الى المدن او الخارج من اغلى الذكريات التى تربطهم بقراهم تلك التى تطعوا الاف الكلمترات لزيارتها،وهناك آلة اخرى تعكر جو الرقص والراقصين والجمهور كذلك،انها آلة التصوير الفوتوغراف ، التى تضايق النساء فيخفن من ان تلتقط صورهن ، لانهن يعتبرن الرقص من ضروريات الحياة ، اما تصويرهن فللفرجة والاستهزاء والسياحة .

سابعا : يموسوتن — الحركات التى يؤدى بها الرقص

بحركات بعيدة عن الدغدغات الرخيصة يؤدى هذا الرقص الشعبى الاصيل اشواطه ، فى ثقة بالنفس وبالآخرين ، هذه الحركات يؤديها الراس والكتفان والدراعات والصدر والكفان والقدمان ، وهناك حركات يؤديها الجسم كله .

الــــراس :

حركات الراس فى رقصة«تاسكيوين» آية فى الرشاقة والانسجام حينما ترى العمائم البيضاء تميل مع الايقاع يمنة وتعود يسرة لترسم دوائر الحب الازلية فى فضاء الاله . . . وفى الرقصات المشابهة لرقصة «ءاسكًا» تحس بحركات رؤوس الراقصات وكأنهن وجدن سر الخلود . . وفى جبال الريف ترى عمائم الابطال ترقص ببنادق الانتصار . . .

الكتـــف :

توضع عليه البندقية فيوازنها الراقص وكأنه يسير فوق حبل النجاه بثقة وصمود رغم خطورة الموقف والاحداث . . . ومن الكتف الايسر تتدلى "تيسكت" ذلك القرن الذى كان قديما يشحن بالبارود ، فصار اليوم يطعم بالفضة ويزين بالاحجار الكريمة . . . وبحركة اهتزازية قوية صاخبة من الكتـف تتراقص بالخيوط الحمراء وكأنها الأمل النابض من قلب مشحون بالعزة والتفاؤل والمحبة والسلام . . . والفتيات حين ترى الكتف الايمن يـوازى الايسر فى ارتعاشاته الراقصة، تحس فعلا بتفاهة البغض وتبجل الحب تبجيـلا ، ، ،

الصـــدر :

حينما تتحرك الاوانس تلك الحركات الراقصة الوقورة تحس وكـان الصدور تخشى أن تبدو منها حركات تشين جلال الرقصة، فتلاحظها تهتز فى خجل العذارى ، وتسمع وشوشة القلادات الفضية وقطـع المرجـان فى خيوطها الحريرية، فاذا بالصدور وكأنها محراب زاهدة بتـول .

اليـــدان :

اكف تلوح فى الفضاء تستقبل الفرحة الكبرى بتصفيقات السعد ، ، معصم يؤدى تشكيلا فنيا . . وسواعد تتداخل فكأنهم جسد واحد يميل بسحر الايقاع نحو اللانهائى ويميل بعدها نحو اللامحدود ، ويتقدم أماما نحو كل متربص ، ويعود الى الوراء محتقرا كل ضغينة وحسود . . وباصابعهم واكفهم يوقعون على الالات بنبضات القلوب الحية الطموحة .

القدمـــان :

ركزات مضبوطة معبرة ، حركات دائبة جيئة وذهابا وكأنهم يترجمون بترحلقة اقدامهم احاسيس ايقاعهم على صفحة ارضهم الطيبة ، يتلـوها الخامل الجبان فاذا به فى خضم المبادرات يصول ويجول .

الاجســـام

تلك الاجسام السليمة بتلك القلوب الشاعرة فى تلكـم الـرقصات الاسطورية يأتون بحركات تجمل الانغام حقائق حية تراها الاعين نورا ازليا يتلألأ بين الارض والسماء . . . بل الاجسام فى الحركات الارتعاشية الصاخبة العنيفة المتزنة ، تحاول التخلص من ادران الشر، ومن كل نزقتشين صفاء وسمو ووحدة تلك العائلة الكبيرة التى اجتمعت حول الراقصين والراقصات وكأنهم اسرة واحـدة .

ثامنا : تيملسا — ملابس الراقصين والراقصات (1)

في الرقصات عموما نجد ملابس الرجال تمتاز باللون الابيض كالعمامة والجلباب والقميص والتشمير وبرنس طويل . . . ومنهم من يتقلد خنجرا او محفظة،وهناك رقصات تلبس فيها أزياء خاصة كرقصة تاسكيوين . . . وهناك بعض الرقصات نجد اهم عناصرها قد يلبس لباسا مغايرا للراقصين، كما هو الشأن في رقصة «آيت بوكماز» حيث نرى «بوغانيم» — وهو منشط الرقصة — يرتدي زيا خاصا اذ يضع على راسه قلنسوة مكسوة بحاشية بيضاء شفافة (2) .

ويلاحظ كذلك ان ملابس النساء تمتاز بألوانها الزاهية،وحليهن تمتاز بكونها من الفضة والمرجان والحرير . . . ويعلقن الورود الزكية ويتخذن من الحناء والكحل زينتهن(3)، ونجد بعض الملابس خاصة بالمتزوجات واخرى خاصة بالارامل والمطلقات او خاصة بالاوانس ،فاذا كانت نساء « ءايت حديدو» بين الاطلسين الكبير والمتوسط يلبسن «الحندرات» وهي عبارة عن برد موشحة بخطوط بيضاء،فان المتزوجات والارامل يمكنهن أن يضعن على رؤوسهن «ءاكيلوس» وهو عبارة عن قلنسوة وفي «تاليوين» باقليم وارزازات نجد الارامل يلبسن الاسود على ملابس داخلية بيضاء . . . وفي قبائل «ءايت صواب» بالاطلس الصغير يسترن نصفهن العلوي ب «ءادّال» وهو قطعة من الثوب الابيض مربعة محاطة بزركشة واهداب،وفي رقصة الاوانس ب «ءاملن» نجدهن يصطفن تحت « ليزار » الذي يشتريه لهن «العامت» والعامت تعني شباب القرية وهم الذين يتكفلون بشراء ذلك الازار الابيض الطويل ويراعى في طوله عدد فتيات القرية وكلما كثرن الا ويشترى الشبان ازرا أخرى،وفي بعض الحفلات الراقصة تصل الازر الى ثلاثة اي ان عدد الفتيات المشاركات في الرقص تجاوز الثلاثين،ولا يرى منهن الا اطرافهن في حركات راقصة هادئة تحت ذلك الازار الابيض بحاشية صفراء وخضراء منتهية باهداب حمراء ، وترسم عليه قلوب بالاصفر والنجمة الخماسية التي تتوسط العلم المغربي كما يكتب عليه اسم القرية ، وقد عاينت هذا في قرية «تاشاكشت» في قبيلة «تافراوت».

اما في قبيلة آشتوكن فنجد النساء يلبسن الازار الاسود،ويسدل على الرؤوس اللحاف الابيض ، وفي اقدامهن «الشربيل» واذا ترصدنا ملابس

---

1) لم اتطرق لوصف الآلات لكثرة الواصفين لها .
2) الفنون (مجلة) السنة 1 العدد 7 و 8 ص 76 .
3) الاوانس لا يستعملن الكحل .

الراقصات في تلعة مكّونة نجدها تتكون من تيكـوربيين ، تاشطـات (1) تاخضريت ، تيشطاتين تملالين ، ءاخيـدورن يـزدار ، تازرا ن لوبان ، تازران نتورط ، تازران عقاين تيسغناس ، عزيبان ، تاسبنيت ن موزون ، تيكرزيت ءابوقس تاسفيفت ، تاسمرت ، تاخلالت ، تيكرزيت ، اما رقصة «عيسمكان» — كناوة — في «ءاشتوكن» كذلك فيرتدون الملابس البيضاء ويتمنطقون بحزام مزركش وعلى رؤوسهم عمائم بيضاء . . . اما رقصة «لوناست» في تبيلتي « هوارة واولاد ايحيى» فلا يلتزم اهلهـا بملابس موحدة(2)، بل كل يرقص بلباسه اليومي العادي ، وكذلك رقصة (درست)في «عيدا عوزدوت» اما رقصة لفراجة(3) لمدينة تارودانت فقد كانت لها ملابس مميزة خاصة ، غير انها الآن اصبحت تختلف حسب اختلاف اذواق المساهمين فيهـا .

تاسعا : من طرق الغناء العفـوي

الشاعر « جاخّا » يرتجل الغناء .

اهل تبيلة : تاليوين ، يعتقدون ان هذا الشاعر الشاب «جاخا» مـن الشعراء الممتازين الواعدين الذين ينتظر منهم ان يحلوا محل اساتذتـه الكبار (بلاءازاتاك) و (بلاحسي) و (حسي ن حيدة) ، وان كان يبدو عليه احيانا تجاهله لحماس الراقصين وفنانيهم في تادية رقصتهم،اذ يشير عليهم بالتوقف والهدوء ليستمع الى ما سينشده ،كما يبدو انه يتعمد مضايقة حاملي آلات التسجيل المحيطين به ،اذ يكثر من التوقف خلال القائه اشعاره،فهو يبدأ بانشاد وزن المقطع والقصيدة المزمع انشادها،ثم يصمت ليغني بعده كلمة او كلمتين فقط . . فيزداد شوق الحاضرين ويتفاقم ارتباك اصحاب الات التسجيل فالبطاريات تضعف ، والشريط يمر فارغا الامن الضجيج والصفير والزغاريد، وما اقل البطاريات والاشرطة وما اغلاها ثمنا في تلك القـرى . . ولقـد تشجع احد المتفرجين هذه الليلة كي يرفع صوته من احدى الزوايا يصارح ويعاتب الشاعر الشاب بقوله : — معربا —

«رحماك ياجاخا ، ايرضيك ان تخنق الرقصة في اوجها وعنفوانها ثم تماطل في انشاد القريض ؟ ! » (1) .

---

1) ثوب «قالامون» يشترونه خصيصا من الصحراء المغربية
2) واحيانـا يوحدون لباسهم
3) هذه الرقصة تسمى في مراكش ب «دقا» وقد اشرت الى اهتمام الاستاذ احمد بزيد بها .

1) حضرت هذه الحفلة يوم 8 اغسطس 1976 بدوار عيغـري في تاليوين باقليم ورزازات وقد علق المتفرج بالامازيغية طبعا .

وفى غمر اكتراث بتضامن من الحاضرين مع المعاتب مد الشاعر راحته الى صدغيه ، واصابعه على اذنيه محدقا فى الآفاق وكأنه يتلو ـ سرا ـ بفؤاده الذكى آيات الشعر المرقومة بنور البدر على صفحة سماء الجنوب، فاذا بلسانه يسكب اشعارا انسانية مسؤولة سامية تهز الاعماق . . ولا تعدو ان تكون كاللغز والطلسم على شريط السجالات التى يعى الشاعر ان مكروفوناتها تحتم عليه السمو بأفكاره وتنقيح اشعاره وتنغيم صوته قبل ان يذاع ويشاع فى مجالس عشاق الغناء الرفيع داخل المغرب وخارجه

عاشرا : الآلات والايقاع بين النكات واللطائف

يلاحظ ان اغلب الآلات يستغل شكلها وايقاعها فى ميدان الامثال والحكم والحكايات اللطيفة .. ومن ذلك :

1 ـ أم تشاهد برنامجا تنقله التلفزة المغربية من باريس ـ بمناسبة الاسبوع المغربى هنالك ـ ولما شاهدت الام رقصة احواش قالت لابنها العائد من باريس : ما اشد برودة طقس العاصمة الفرنسية هذه الليلة ! . فسألها ابنها ـ الذى يعرف ان امه لم تعلم اى شيء عن طقس اوربا ـ قائلا : كيف علمت أن درجة الحرارة منخفضة ؟ فأجابت الام : ان برد المدينة جعل جلد الآلات الايقاعية يعطى اصواتا جد مبهمة ..

2 ـ غفلّى راتّينى غاسّاد س : « تّين .. تّين .. تّين .. » ميغد مِقّان ءاس نسّغليد ءاسكّا مِكّا : « تّين .. دّاى .. ترين ... » يوف ءاتّ نغا غيلاد نيت س « دّاى ... تّراى ... تّردلاي » .

تعـريـب :

ان الاسرار التى سنتبادلها اليوم فى كتمان ، وكأننا نعزف نغمة : « **تين تين ... تين ...** » . اذا كنا سنسمع أصداءها غدا ، تشيع بين النـاس ، كعزف نغمات : « **تين ... ترين ... داى ...** » « فمن الاحسن ، ان نصدح بها منذ اللحظة الاولى ، وكأننا نؤدى ايقاع : « **داى ، دراى ، دردلاى** .. »

3 ـ نـان :

ميماكّار كّانكّا تالّونت دتقرقاوين .. ءار ميسوممّى كّانكّا مِنّا : « تدا تّونيت تدا دونيت ، تدا دونيت .. » تراراس تالونت ءار تيني « ميغ تدا ترارتيد ، ميغ تدا ترارتيد ، ميغ تدا ترارتيد .. » ناتت نيت تقرقاويـن : « ءارواس ،،، ءارواس .. ءارواس ،، » (1)

---

1) دورية « ءاراتن » خريف 1977 ، عدد : 6 و 7 .

يحكى ان الطبل والبندير والقراقب اجتمعوا يوما . فبدأ الطبل ايقاعه المتشائم « **ضاعت حياتنا ضاعت حياتنا ... ضاعت حياتنا ...** » فتدخل البندير بايقاعه المتفائل : « **اذا ضاعت فعلينا انقادها . اذا ضاعت فعلينا انقادها اذا ضاعت فعلينا انقادها .** » ثم تحركت القراقب لتسمع صوتها اللامبالي : « **لا ردها الله لا ردها الله ... لا ردها الله ...** » .

4 ــ تّان ياتّ تمغارت عور، تلّي س نّاروا تدّو س يان عوكّرّام ءاركّيس تمترا ربّي ءاداس عيفك كرا ن وازّان تنّا : « حور مانك ءاسيدى يان وازان عيكّيت غار طّالب عيغ عور عيزضار ءايكّ رّايس (1) .

تعــريـــب :

يحكى أن سيدة عاقر ، ذهبت الــى ضريح احد الاولياء ، تصلى لله راجية منه أن يرزقها صبيا ، وقالت فى دعائها : « ارجــوك يا سيــدى أن ترزقنى صبيا ، وتجعله فقيها ــ على الاقل ــ اذا صعب عليه أن يصير رايسا ــ شاعرا مغنيا ــ .

5 ــ ءار تّينين ءى واتّا عور عيتّحضون ءاوّال «فلان عيكّا تالّونت ن صّيف كّراس هلّى ءار عيتنينى » .

تعــريــب :

يشبهون من لا يكتم الاسرار ، ببندير صيف . فيقولون : فلان بندير صيف ، بمجرد ما تلمسه يطنطن .

---

(1) تحكى مثل هذه الحكاية فى الشمال المغربى كذلك .

مدخل لدراسة الاغاني الامازيغية

اولا : انــواع الاغـــانـــي

تسمى الاغاني في الامازيغية (1) بأسماء عديدة ، تحدد عدد ابيات شعرها والحانها ومواضيعها ومغنيها في كثير من الأحيان . . . وسأحاول ذكر أهم تلك الأسماء فيما يلـــي .

— عيزران — ءيــزلان — لغنـــوج — ثاماوايت — ثايفارت — عورار — ءامارك — ءاسالاو — لادكار — تازرارت — تاماواشت .

1) **عيزران** : جمع ومفرده « عيزرى » وهى أبيات شعرية تلتزم الوزن والقافية . تردد وتغنى جماعيا ، وتكاد تختص بالغزليات ، وهى من أغاني جبال الـــريف في الشمـال المغـــربـــي .

2) **ءيزلان** : جمع ومفرده « ءيزلى » : أبيات متفرقة تخضع للوزن ولا تهتم بالقافية ، وقلما يستمع لها الرجل صحبة بنيه أو حفدته مهما يكن موضوعها ، والسبب في ذلك أن ءيزلان — وان صارت تتنـــاول جميـــع الاغراض — قد كانت في الاصل ولا شك تختص بالغزل والنسيب (2) في مناطق الاطلس المتوسط ، الرابط بين الشمال المغربي وجنوبه .

3) **لغنوج** : جمع كذلك ومفرده « ءاغنيج » وهى قصائد تلتزم الوزن والقافية مشهورة في جبال الريف بالشمـال .

---

1) تتكون اللغة الامازيغية في المغرب ، من امازيغية الشمـال في الشمـال المغربي — وامازيغية الوسط في وسطه — وامازيغية الجنوب — انطلاقا من ضواحي مراكش الى التخوم الصحراوية في الجنوب .
2) آفاق (مجلة) العدد الثاني السنة الثانية من مقال د : محمد شفيق

4) تاماوايت : بيت شعري واحد يغنيه من وهبه الله صوتا مؤثرا ، وقد يغني هذا النوع لتسلية النفس في الوحدة والعمل . . اما اذا كان المغني يغنيه خصيصا لعشاق الشعر ، فانه يقاطع بالتصفيق والزغردة ، وطلقات البارود في قبائل الاطلس المتوسط .

5) تايفارت : القصيدة الشعرية التامة المعنى والمبنى في غناء الاطلس المتوسط كـذلـك . . .

6) ورار : البيت الشعري الموزون التام المعنى في الجنوب المغربي

7) ءامارگ : في الاطلس الكبير وسوس والاطلس الصغير وورزازات وغيرها من المناطق الجنوبية يقصدون ب « ءامارگ » البيت الشعري الموزون التام المعنى مثل « ورار » أو المقطع والقصائد والمطولات . . يخضع للوزن ولا يخضع للقافية ، وان جاءت بعض الابيات المتتالية ملتزمة لها فبمحض الصدفة أو تقارب مخارج حروف قوافي تلك الابيات .

8) ءاسالّو : ويسمى كذلك في الامازيغية الجنوبية ب «تاسوغانت» و « سبيبيتن » أو « عيزويرگن » ويسمى في امازيغية الاطلس المتوسط بـ « عيزلان تسليت » وهي تلك المرددات التي تغنى في حفلات الزواج خاصة . . تحفظها الجدات والبنات والحفيدات . . . ويرددنها في أماكن وحالات والحان وهيئات خاصة . . ولايرافق هذه المرددات ايقاع الالات ولا رقص، وقلما يشاطر الرجال النساء غناءها (2)

9) لاذكار : الامداح النبوية ومرددات تغني وتردد حول اضرحة الاوليـاء وفي التجمعات الدينيـة ولا يصاحبهما ايقاع .

10) تازرارت : حكم وغزليات سامية،وقصص تغنيها او يغنيها اصحاب الصوت الرخيم . . وبين كل مقطع ومقطع يقاطعهم الجمهور بترديد «عية» ببطء مع ارتفاع الصوت . . وهذا في الامازيغية الجنوبية .

11) تاماواشت : اشعار على نوعين ، النوع الاول هجائي سامي المعاني عفيفها بليغ اللفظ عميق المعنى،غالبا ما يستعمل الرمز في التعبير يشد الى سماعه الرجال والنساء قعودا في السطوح والاماكن المرتفعة او في زقاق من ازقة قريتهم يغمرهم ضياء البدر . . اما النوع الثاني من تاماواشت فهجائي فاحش وتغزلي متهتك . . يغنيه الافراد في أماكن لا يحضرها من يستحيي من أحد الحاضرين لسماعها . .

---

(1) ءامارگ لغة : الشوق والحنين ، واصطلاحا : الشعر عموما ، وأما عيموريك . فهو الشعر المغني المصاحب للالات .

2) سبق لي ان نشرت دراسة من هذا النوع من الاشعار في خمسة اعداد من الملحق الثقافي في جريدة العلم ؛ كما نشرتها كاملة مجلة التراث الشعبي العراقية .

ثانيا : انـــواع المغنين

ان انواع الغناء التي سبقت الاشارة اليها ، منها ما يردد في الرقصات المختلفة حيث الرجال والنساء يرددون اشطارا او ابياتا منهـــا ... وفـــي الرقصات الخاصة يؤدي كل جنس اغانيه ، وان كانت هناك بعض الرقصات لايردد فيها الغناء الا لماما ... والمغنون يسمون باسماء اشهرها :

بمذيازن — ينشاذن — شيوخ — روايس — عماريرن — سمداحن دلمسمعـــــين .

1) **بمذيازن** : جمع ومفرده « امذياز » وهو ذلك الشاعر المغنـــي المتجول في المدن والقرى رفقة فرقته ... ويصحبه عادة ردادان يـــرددان شعره اثناء الانشاد ، والتغني ، يحمل هو مزمارا ذا قصبتين ، ويحمل احد صاحبيه كمانا والآخر دفـــا (1) .

2) **ينشاذن** : عرفهم الاستاذ محمد شفيق باسمهم المستعار من العربيه والذي سموا به انفسهم ، وقلما يستعملون آلات الطرب ، وانما ينشدون شعرهم انشادا ، مستعينين بالرداين ، يقول الشاعر بضعة ابيات ، ويتوقف فيردد صاحباه البيت الاخير مرتين أو ثلاثا ، وقد يستغني الشاعر عـــن الرداين فيتخذ لنفسه كمانا كآلة لترداد شعره ولكن لا يخطر لأي انشاد ان يستعمـــل مـــزمـــارا خشبيـــة التشبيـــه ب « بمـــذيـــازن » و « ينشـــادن » لا يقـــولـــون الاشعـــار المتفـــرقـــة ولكـــن ينظمـــون القصائـــد ولا يتغزلـــون الا نادرا ، اغـــراض شعرهم في اكثـــر الاحيـــان دينية او سياسية ..) (1)

3) **شيوخ** : الكلمة عربية وكان هؤلاء الشيوخ يمتـــازون بلبـــاسهم الخاص كالقفطان والرداء والحزام العريض المزركش وقلنسوة مصنوعة من ريش النعام .. واهم ما عرفوا بـــه من الات ، ذلك المزمار الاصيل (2) .

4) **روايس** : الكلمة عربية الاصـــل حلت محل كلمـــة « امغـــار » الامازيغية التي تعني رئيس القبيلة ، والرايس كلمة تطلق على الشاعـــر المغني الذي يحمل آلته ، وخاصة امزاد — الرباب — ويترأس فرقة غنائية راقصة بزيه المميز له كالقفطان الابيض يلبس فوقه لباسا شفافا ويتمنطق بحزام عريض آية في الزركشة ويلف حول رأســـه ما يسمى ب «الشان الشرقاوي» او «رّزا» ويتقلد مجدولا حريريا وخنجرا في غمد منقوش ، كما يتقلـــد فـــي

---

1) آفاق (مجلة) السنة الثانية العدد الثاني ذ . محمد شفيق

2) نفس المرجع : ص 74 — ذ — محمد شفيق .

الجهة الثانية كتاب « دليل الخيرات » في غشاء حريري . وباقي اعضاء فرقته يلبسون ما يشبه ملابسه باستثناء القفطان و « دليل الخيرات » ، واذا انضمت الى فرقتهم نساء فان كل واحد منهم يلبس جلبابه . . ونعلم ان الروايس لا يتقلدون بالضرورة «دليل الخيرات» ولكن هذا مأثور عن الرايس الحاج بلعيد الذى كان يعيش في مجتمع ينظر الى الرايس نظرة رجال الدين والمتصوفين الذين يسيطرون على توجيه المجتمع عصرئذ ويمثلون رأيه العام . والروايس يسجلون اغانيهم للشركات والاذاعات،كما انهم يتجولون في الداخل والخارج (1) بفرقهم ويقيمون السهرات في مختلف الانحاء والمناسبات ، ولا شغل لهم الا ذلك في اغلب الحالات،مما يكسبهم الشهرة وذيوع الصيت وهم اصحاب القصائد الطويلة وفي مختلف الاغراض (2) ويعتبر شعرهم المسجل في الاسطوانات خاصة والمروى عنهم كذلك يعتبر مصادر تاريخية لكثير من الاحداث التى عاشها المغرب وخاصة ماكان الجنوب مسرحا له .

5) **عيماريرن** : جمع ومفرده « ءامارير » (1) وآمارير رجل موهوب يرتجل الشعر لا يحمل آلة موسيقية . . في احواش وقد يأخذ بنديرا وبحركة اتجاه فمه يسمع تموجات صوته حين يغنى اشعاره بيتا بيتا او مقطعا مقطعا وخاصة اذا كانت تلك الاشعار توضح موقف الشاعر الشخصى ازاء قضية من القضايا المطروحة،لذلك تراه يقرب البندير من وجهه ويحجب الحاضرين عن عينيه ،ثم يصدع برايه ،غير هياب ولا موجه ـ بفتح الجيم وتشديده ـ بما قد يراه ـ لولا البندير ـ من علامات العتاب او الاستحسان، ثم يحاوره شاعر آخر ارتجالا . . ومواضيع اشعارهم كمواضيع الشعراء الروايس ، الا ان عيماريرن اكثر حرية في التعبير والاوزان والايجاز والاطناب اذ في تدخل واحد يستطيع ان يتطرق لمواضيع مختلفة وفي اوزان متعددة وبتعابير كثيرة وءامارير لا يلبس لباسا خاصا به ولا يسجل اشعاره في الاسطوانات ولا يترأس فرقة غنائية ولا يحترف الغناء والشعر راجيا من ورائهما الثراء ، وبالتالى قد تنحصر شهرته في نطاق محلى محدود،كما يضع يده على احدى اذنيه ليغلقها،لان له في ذلك تقنية لمراقبة الصوت عند الانشاد من اجل الاجادة والتطريب .

---

1) الشعر المغربى الامازيغى ، عمر امرير ، ص : 18
2) هذا في الشعر الدينى والقصصى قديما وعند الروايس حديثا اما قديما فاننا نجد الاسطوانات تتراوح بين 4 دقائق و 6 دقائق
3) بمجرد ماأوضح للكثيرين الفرق بين الروايس و «آمارير» الا ويطرح على السؤال التالى : هل لقبى «آمرير» لقب عائلى ام فنى ادبى ؟ والواقع ان احد اجدادى كان (آمارير) مشهورا في قبيلتنا ، وعنه ورثنا اللقب .

6) **ايمذّاحن** : يرددون الامــداح النبويــة او اشعــارا صوفيــة وهذا يتجلى عند الطرقيين

7) **تامارايت** : شاعرة مغنية بل هي احــدى الراقصات (1) التــي تتطوع للاجابة،وتهمس بالجواب في اذن المجاورتين لها في صف الرقــص فيسري الجواب في كل الصفوف وبمجرد ما ينتهي الشاعر ــ الرجل ــ من الغناء ترد عليه النساء والفتيات بصوت واحد ماتهامسن به،وبهذا لاتعرف الشاعرة التي نظمت ذلك الجواب . . وفي بعض المناطق فالشاعرة حينمــا تريد ترديد شعرها تقف بكل شجاعة فيراها الحاضرون ويسمعونها بكل احترام وانتباه . وهناك نساء « ءامارايات » في كل قرية وقبيلة أعجوبة بل دواوين شعرية تمشي على رجلين،وكلما ماتت عجوز الا ودفنت معها روائع الحكم وطرائف الاخبار وفوائد التاريخ .

ثالثــا : تّيــت

الالحـــان والاوزان والقـــافيـــة

الوزن اهم تقنية شعرية يحرص عليها المغني الامازيغي ، بل الوزن هو الفرق الجوهري بين الشعر وغيره . . . فكل شطرين موزونين هما شعر، وكل شطرين ثانيهما غير مستقيم وزنا كالذي قبله فلا يسمى منهما الشعر الا الشطر الاول الموزون.اما القافية بالمعنى العربي فلا وجود لها الا في قصائد خاصة في الشمال المغربي (2)

ــ 1 ــ التيــت ــ الــوزن واللحــن ــ

حضرت مجلسا في قبيلة «تاليوين» تحدث ان اتى احدهم بشاهد شعري يعزز به نقاشه ، فكسر وزنه فتصدى له بعض الحاضرين يكــرر البيــت مصححا اياه ، فجاد لهما ثالث فاطال الرابع النقاش حوله . . ثم عــاد المتحدث الى الموضوع الاصلي عفوا والناس كلهم آذان . . ولا اظــن ان احــدهم خطــر في بالــه مــا دار في ذهنــي مــن كونهــم حققــوا البيت الشعــري : نسبــة ووزنــا . . زمنــا ومنــاسبــة ... غــايــة وجــودة ... ومنــذ ذلك اليــوم بــدات اسجــل مــا عــن لــي من ملاحظات قيمها وضعيفها وبمرور السنوات كثرت الملاحظات فاستنتجت ان بعضها يعزز البعض وخاصة في جانب الاوزان ، فوزن ــ « ميــزلان » «يختلف عن وزن» ثاماوايت وأوزان «ءاغنيج» تباين اوزان «ثايفارث»وأوزان «ءامارك» تختلف عن أوزان «لادكار» وداخل كل نوع من هذه الانواع نجد

---

1) اتصد الرقص الشعبي المغربي الجماعي الاصيل الذى يعتبر من ضروريــات الحيــاة .

2) اغانــي « ميزران » و « ولغنــوج »

تفريعات للاوزان تتنوع بتنوع اللحن (2) الذى تؤدى به كل اغنية على حدة فاذا حاولنا مثلا أن نركز على اغاني رقصات « أحواش » فاننا نجد أنفسنا امام أوزان أخرى قد تشابه الاوزان التى المعنا اليها وقد نجدها نكاد تختص بذلك الرقص.ولا يعني هذا ان رقصة ما تغنى اشعارها على وزن واحد لا تتعداه،بل هناك داخل رقصة قرية واحدة يمكننا ان نستمع خلالها لاوزان عديدة منها ما يفرضه مزاج الشاعر اذ للاوزان علاقة بالنفسيات ومنها مايفرضه الايقاع والحركات ، والنوع الاول قد يكون مشابها للاوزان التى سبق ان ذكرناها أما النوع الثاني الذى يفرضه الايقاع والحركات فهو نوع من الاوزان تلازم تلك الرقصة واشواطها،وتسمى تلك الاوزان بأسماء الايقاع الذى يلازمها،فنجد مثلا فى « ءاحواش » ب « عيدا موزدوت » :

وزن آهناقار : وهو وزن قصير
وزن درست : وزن طويل للمحاورات الشعرية
وزن تامسوست الرجال : السريع
وزن تامسوست النساء : الطويل والبطيء
وزن تابردوست : خفيف واقصر من « ءاهناقار »
وزن ءامسرح : وهو حمار الشعر فى تلك الرقصة (1)

والى جانب هذا فان الاوزان التى يفرضها الايقاع نجدها تستعمل استعمالات تلائمها · فوزن «درست» الطويل يستغل فى المحاورات بين الشعراء. ووزن «تامسوست» الرجال : السريع يستعمل حينما يحتاج الشعراء الى فترة استراحة ، فيتدخل شاعر وينشد أبياتا على وزنه معلنا بذلك ضرورة استراحة الشعراء الذين شاركوا فى محاورات غنائية حامية الوطيس.وجل الرقصات الاصيلة تمتاز بهذه الخاصية ، ، والاهم من هذا كون انشاد بعض الامداح النبوية والاشعار التى قيلت باللغة العربية قد تؤدى على الحان تشبه الحان أغانى الرقصات الامازيغية من طرف قرائها فى المساجد وفى المنازل حين يستدعون للتبرك بما يحفظونه من آيات بينات .

واذا حاولنا ابداء نفس الملاحظات حول الشعر الذى يغنيه المحترفون ــ روايس ــ من الشعراء،فاننا نجد انفسنا أمام من احترف حرفته عن دراية ، فهم يبحثون لاغانيهم عن الالحان المعبرة فيبدعونها وقد يعجب أحدهم بلحن آخر فيعزفه ويؤدى به أغنيته وقد يروقه لحن رقصة من الرقصات فيقتبسه وهكذا نجد اغانى الروايس تعتمد على الالحان ، والالحان تشاكلها الاوزان.

وقبل التسجيل فى الاسطوانات والاذاعة نعرف وزنا يسمى باسم صاحبه واقصد وزن سيدى حمو الطالب ــ من القرن السادس عشر ــ الذى بمجرد ما يسمع هواة الغناء شعرا

---

2) واحيانا تخضع للايقاع ·
1) الرقصة الامازيغية قد تدوم اكثر من ثلاث ساعات ، ، وهى تتكون من اشواط مختلفة .

على وزنه الا ويعرفونه،بل حتى الشاعر المغنى يبدأ تلك القصيدة بالبيت الذى على كل لسان .

ءيرحمك ءاسيدى حمو طالب ءينا ءيگّين
(رحم الله سيدى حمو الطالب الذى قال)

والى جانب هذا نجد وزنين لا يستعملان الا فى المنظومات الدينية بالامازيغية ، وقد سميا باسم صاحب المنظومتين المشهورتين ب «الحوض» (1) و « بحر الدموع » فالاولى منظومة فى العقائد والمعاملات — والثانية فى التصوف والوعظ — لسيدى محمد ءو على ءاوزال .

ولما كان اللحن يقولب الوزن فى الاغنية الامازيغية فاننا نجد جل اغانى المحترفين تبدأ اولا بلحن «ءاستارا» اى التجول فى انغام والحان مشهورة تسوى بها الآلات قبل بداية اللحن الذى شاكله الوزن .. ثم تليه «الليللة» التى تقوم فى الشعر الامازيغى مقام « التفاعيل » فى الشعر العربى،ويقال «تالالايت» او «تانانايت» اذخل (ن) محل (ل) وذلك تبعا لذوق الشاعر احيانا او نتيجة للمنطقة التى ينتمى اليها (2) .. ويمكن اعتبار « ءالالاى د ءالالى » صيغة لضبط الوزن .

وهناك اوزان رقصات تصعب على الروايس مثل وزن رقصة «ءاجماك» فيصعب وزنه مع عزف آلة «ءامزاد»(3) كما نجد اوزانا خاصة بالروايس مثل « ءاكّناوى » و « ءاسوسى » و « ءاسهورى ن تسليت » ثم « المكل » الذى يعتبر حمار الشعر والموسيقى فى عرفهم.(1)

ورغم هذا العدد الهائل من الاوزان فاننى الاحظ ان كثيرا منها يمكن ان يغنى على وزن «تازرارت» حتى لنجد أنفسنا ازاء عشرات الاوزان تتقلص فى وزن واحد بمجرد ما نفصلها عن لحنها الاصلى ونؤديها موزونة على لحن تازرارت السالفة الذكر .. (2)

---

1) صدر اخيرا وقد حققه وعلق عليه الرحمانى عبد الله الجشتيمى .
2) فى بعض المناطق ينطق : (ح) و (ب) و (ك) محل «خ» و «ف» و (أو)
3) ما يعرف بـ « الرباب » .
1) شريط خاص فى ملك الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافى — الرباط — سجلته مع الرايس محماد بن يحيى ءوتزناخت انظر الشعر المغربى الامازيغى . عمر امرير ، ص : 59 .
2) ان ماتوصلت اليه من معلومات حول الاوزان اعتبره فقط محاولة اصل من بعد نشرها فى « ءامالو » الى الحقيقة فى موضوع الاوزان. واكرر بأن ماقلته عن الاوزان هو للاستئناس فقط ، ولايعنى هذا ان كل المعلومات لا ارتاح لها ، بل اشير فقط الى ان موضوع الاوزان فى الشعر الامازيغى لا أستطيع الحسم فيه . ومع ذلك فانا متأكد ان اضافة ما توصلت اليه فى الاوزان الى ماورد فى مقدمة ديوان ءيسكراف سيساعد على بلورة الموضوع.

2 ـ القافية

القافية في الشعر الامازيغي غير ذات أهمية اذ لايلتزمها شعراء الامازيغية كما التزمها شعراء العربية . . ومع ذلك فهناك في جل الشعر الامازيغي ما يحل موضع التقفية بالحروف . . وأعني الاعتماد على الحركات الثلاث : السكون والكسر والفتح (3) اذ يعتبر الوقوف على احدى هذه الحركات في نهاية كل بيت بيت نوعا من القافية ، فان وقف الشاعر المغني او المردد في البيت الاول على السكون مثلا فكل الابيات التالية يقف فيها على السكون، وقد يأتي في وقفه بما يشبه الاقواء . . واذا كان الاقواء من عيوب البناء الشعري في العربية ، فهو في الاغنية الامازيغية يعد تقنية تقوم مقام اشارة ، او علامة او نغمة يراها او يسمعها المرددون من الشاعر المغني فيرددون البيت الذي وقع فيه الاقواء ، ، ولا يعني هذا أن كل الشعراء يطبقون هذه الطريقة في غنائهم بل هناك من لم يحركها ولم يعرف دورها ، كما لايعني كذلك خلو الشعر الامازيغي من تعمد القافية بل هناك نوع من الاغاني تلتزمها التزاما، ولكنها قليلة جدا اذا قيست بالميراث الشعري الهائل عبر العصور والاقاليم، والانواع التي تلتزم القافية لا تكاد تتجاوز النوعين المعروفين بأغاني « ميزران » و « الغنوج » (4)

---

3) باستثناء : الرفع وانسجاما مع اللحن
4) في اغاني جبال الريف بالشمال المغربي

باحثون أجانب في الأغنية الأمازيغية

ـــن ثـــرنـــا :

بـــوليت كـــالون بـــيرنـــي (*)

Paulette Galand - Pernet

بلورت اهتمامها بالاغنية الأمازيغية في كتابها الذي جمعت فيه نماذج مختلفة من اغاني تامازيغت الجنوب، وقد صدر كتابها هذا تحت عنـــوان Recueil de poémes chleuhs . في مقدمتـــه ، تعرضت لمنطقـــة تامازيغت الجنوب ، ومشاكلها التقنية ، والادبية ، والوثائقية ، لتخلص الى الحديث عن اللغة الشعرية ، والطريقة التي كتبت بها النصوص الاصلية ، ازاء ترجمتها الفرنسية ، المزودة بتعاليق وتحاليل غنية ، لزهاء اربعـــين اغنية ، في مختلف المواضيع . . .

ونلاحظ اعتمادها على اغاني الروايس : احمد امنتاك ، مرزوك ، الحاج بلعيد ، الحسين او السيحل ، بوبكر انشاد ، ازعري ، العربي بن عبد الله ، احمد بن عبد الله ، عبد القادر بن عبد الله .

برنـــار لـــورتـــا جـــاكـــوب

الى جانب السيدة بوليت كالون التي سبق لها ان نشرت كتابا حول اغانـــي الـــروايس نجـــد برنار لورتا جاكـــوب Bernard Iortat JACOB سبـــق لـــي ذكـــره في كتابـــي الشعر المغربي الامازيـــغي ص : 24 فـــي سياق حـــديثي عـــن المستمزغـــين المهتمين بالتـــراث الشعبي المغربـــي اد قـــدم رسالـــة دكتـــوراه في السلـــك الثالـــث فـــي باريـــس حـــول غناء الاطلس الكبير وبالضبط قبيلة «ايت مكون» وذلك سنة 1973 وفي سنة 1971م نشر تحت اشراف "متحف الانسان"وبمساهمة ج روجي وجواد حسن نشر ملاحظات قيمة حول الموسيقى الامازيغية وفي سنة 1976 انهمك في اعداد كتاب عن تقاليد وتاريخ وموسيقى الاطلـــس الكبير، وبالمناقشـــات المباشرة وجدت فيه الرجل المتضلع في الدراسات الموسيقية الافريقية منها والاوربية والاسيوية والامريكية على حد سواء مع شغفه البالغ بالرقص الشعبي المغربي الذي كتب عنه الكثير .

---

* هي زوج : الاستاذ L. Galand استاذ اللغة الامازيغية في جامعـــة : الســـوربـــون .

من آمريكـــا :

فيليـــب سكايـــلـــر

فيليب سكايلر PHILIP SCHUYLER ليسانس من جامعة YALLE الامريكية سنة 1968 م وتقدم برسالة دبلوم الدراسات العليا الى جامعة واشنطن تحت اشراف الاستاذ KNUT MAN سنة 1974 حول التــراث الشعبى المغربى بعنوان :

الملحون » براث شعبى وفنى يمتزجان فى الاغنية المغربية » درس الموسيقى التركية وتعلم طنبورها ، كما تعلم الضرب على الــة (كـــان «اللاووسية ويعزف على الرباب الافغانى والان اصبح يعزف على الرباب المغربى (*) والى جانب هذا التكوين الموسيقى فله دراسات مغربية كثيــرة مثل الطريقة الصوفية المغربية موسيقيا تم له ـــ الموسقى الشعبية وهناك مقالات اخرى علاوة على محاضرات حول الموسيقى الشعبية والمغنــين المغاربة مثل احدى محاضراته حول مجموعتى «ناس الغــوان» «وجيــل جيلالة» وذلك سنة 1974 بسان فرانسيسكو والان قد عاد الاستاذ فيليب سكايلر الى بلده كى يتم تحضير رسالة دكتوراه الدولة حول الموسيقـــى والالحان التى سجلها بالامازيغية .

كما اعد بحثين قيمين لمجلة «عالم الموسيقى» البحـــث الاول حـــول موسيقى الآلة والبحث الثانى حول موسيقى الــروايـــس

وقد قدم للمؤتمر العربى الخامس بحثا بالعربية عن « كناوة » .



عمر امرير — عمر السيد (ناس الغيوان) — فيليب سكايلر

من الدانمرك :

ميريام روفسنج اولسن

ميريام روفسنج اولسن MIRIAM ROVSING OLSEN

دارسة دنمركية متخصصة فى دراسة الموسيقى الكلاسيكية لاوربا الغربية ، ولكنها وسعت دائرة اختصاصها فزارتنى اول مرة صيف 1975 حيث ترافقنا،معا الى قبيلة «تاجلت» (1) وقضينا فيها شهر أغسطس نجمع مواد بحوثنا فعادت الى جامعة كوبنهاغ حيث حضرت اطروحتها حول الرقصة الشعبية المغربية «تاسكيوين» الرقصة الامازيغية المشهورة فى غرب الاطلس الكبير تحت اشراف الاستاذين Bent Mortensen و Nils Schiorring فنجحت بميزة حسن جدا . وقد ترافقنا ثانية صيف 1977 فزرنا قبائل كثيرة منها « عيدا عوزدوت » « ءايت عيگاس » ، « ءاولوز » ، « تاليوين »... وقد انتهت رحلتنا هذه بحادثة شاحنة خطيرة . وبمناسبة نجاتنا منها اهديت لها هذا الكتاب .

واشير الى ان والدها الاستاذ Rovsing Olsen مؤلف موسيقى له دراسات فى موسيقى الوطن العربى مركزة على الكويت والبحرين نشر بعضها سنة 1964 .

---

1)قبيلة تتكون منقرى : كاكت ، كرماض ، آمضروس ، تاجلت اوفلا فى سفح جبل اوليم . وانا اسكن فى قرية « كاكت »

المؤتمر الموسيقي الخامس
والموسيقى الامازيغية

قدمت الى المؤتمر الخامس للمجمع العربى للموسيقى ابحاث عن اغانى الوطن العربى . . . وسنلاحظ ان نصفها قدمه اعضاء الوفد المغربى، ثم اننا اذا قرانا هذه الابحاث المغربية بدورها سنجد نصفها كذلك يتطرق للاغنية الامازيغية . . . وقبل الاستمرار فى مناقشة هذه الابحاث ، ارى من المفيد التذكير ــ اولا ــ بالدول المشاركة ، واسماء اعضاء وفودها ، ثم التعريف بأسماء الابحاث وكتابها والدول التى ينتمون اليها ، وبعد ذلك يأتى نقاشى للاساتذة الذين تناولوا الموسيقى الامازيغية فى هذا المؤتمر .

1 ــ قائمة باسماء اعضاء الوفود المشاركة فى المؤتمر.

جامعة الدول العربية :

ــ الدكتورة طلعت الرفاعى   مندوبة جامعة الدول العربية فى المؤتمر

المجمع العربى للموسيقى :

ــ الاستاذ صالح المهدي   رئيس المجمع العربى للموسيقى
ــ الاستاذ منير بشير عبد العزيز   امين المجمع العربى للموسيقى

دولة الامارات العربية المتحدة :

ــ الاستاذ عدنان شيخ محمود وضحة   رئيس وفد دولة الامارات العربية المتحدة
ــ الاستاذ جاسم محمد على المران   مستشار موسيقى فى دولة الامارات

دولة البحرين :

ــ الإستاذ عيسى محمد جاسم   رئيس وفد دولة البحرين
ــ الاستاذ احمد يوسف سعد الجمير   مشرف على قسم الموسيقى
ــ الاستاذ حسن سلمان كمال   مراقب بالاذاعة

---

1 ــ اقيم هذا المؤتمر تحت اشراف وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية بمدينة الرباط مابين 9 ــ 14 ذى القعدة 1397 / 22 ــ 27 اكتوبر 1977

الجمهورية التونسية :

— الاستاذ صالح المهدى	مدير ادارة الموسيقى والفنون الشعبية
— الدكتور محمد خماخم	استاذ
— الاستاذ على بن سالم الحشيشة	متفقد التربية الموسيقية

المملكة العربية السعودية

— العميد طارق عبد الحكيم	مدير ادارة الفنون الشعبية
— الاستاذ ابراهيم عبد المحسن الضبيب	موظف بادارة الفنون الشعبية
— الاستاذ خالد عبد الرحمان الدرويش	" " " "

الجمهورية العربية السورية :

— الاستاذ حسنى الحريرى	مفتش التربية الموسيقية بوزارة التربية

الجمهورية العراقية :

— الاستاذ باسم حنا بطرس	أمين اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى
— الاستاذ عبد الرزاق عبد الواحد	مدير معهد الدراسات النغمية

دولة قطر :

— الاستاذ محمد تيسير عقيل	مراقب الموسيقى والغناء باذاعة وتلفزة دولة قطر
— الاستاذ عبد الحميد حسن لغمه	رئيس الانتاج الموسيقى

دولة الكويت :

— الاستاذ صقر البعيجان	ادارى فى المعهد العالى للموسيقى
— الاستاذ صفوت كمال محمد	خبير الفنون الشعبية
— الاستاذ راشد صالح الشمالى	مدير المركز الوطنى للفنون الشعبية

الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية

— الاستاذ حسن عريبى	نقيب الفنانين
— الاستاذ احمد محمد النويرى	مدير معهد الدراسات الموسيقية
— الاستاذ صبرى منصور الشريف	موظف بأمانة الثقافة والاعلام

ـ الاستاذ عبد الجليل خالد عبد الحفيظ	رئيس قسم الموسيقى

جمهورية مصر العربية :

ـ الاستاذة عائشة صبري	استاذة بكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان

المملكة المغربية :

ـ رئيس المؤتمر الدكتور عباس الجراري	استاذ كرسي الادب المغربي والشعبي بجامعة محمد الخامس
ـ رئيس الوفد الاستاذ المهدي الدليرو	نائب جهوي لوزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية
ـ الاستاذ محمد الفاسي	رئيس مكتب التنسيق بين اللجان الوطنية لليونسكو
ـ الاستاذ عبد الرحمان الفاسي	محافظ الخزانة الملكية
ـ الاستاذ عبد الوهاب بنمنصور	مؤرخ المملكة
ـ الدكتور عبد الهادي التازي	مدير معهد البحث العلمي
ـ الدكتور محمد بنشريفة	استاذ كرسي الادب الاندلسي
ـ الاستاذ محمد بن العباس القباج	محافظ الخزانة العامة بالرباط
ـ الاستاذ محمد بلمربي	مكلف بمهمة لدى الوزير الاول
ـ الاستاذ أحمد الصفريوي	رئيس المتاحف والاثار بوزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية
ـ الاستاذ عزيز السغروشني	مدير مسرح محمد الخامس
ـ الاستاذ أحمد البيضاوي	رئيس قسم الموسيقى بالاذاعة والتلفزة المغربية
ـ الاستاذة حبيبة البورقادي	رئيسة مصلحة التنشيط الثقافي بوزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية
ـ الاستاذ حسن المصمودي	رئيس مصلحة التعليم الفني
ـ الاستاذ محمد الصباغ	رئيس مصلحة التعليم الفني
ـ الاستاذ احمد الطيب العلج	رئيس مصلحة بمسرح محمد الخامس
ـ الاستاذ محمد المنوني	باحث بالخزانة الملكية
ـ الاستاذ ادريس بن جلون	رئيس جمعية هواة الموسيقى الاندلسية بالدار البيضاء

ـ الاستاذ عمر امرير	استاذ باحث
ـ الاستاذ احمد عواطف	مدير معهد الموسيقى والرقص بالرباط
ـ الاستاذ محمد الرايسى	مدير معهد الموسيقى والرقص بطنجة
ـ الاستاذ محمد ابودرار	رئيس مكتب الموسيقى بوزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية

جمهورية الصومال الديمقراطية

ـ السيد على احمد نور	صحافى فى وزارة الاعلام والارشاد القومى ، مقدشيو وعامل فى المسرح الوطنى ، مقدشيو

الجمهورية العربية اليمنية

ـ الاستاذ ابراهيم احمد الحضراوى	مستشار ثقافى
ـ الاستاذ على بن على الانسى	مشرف على الفنون الموسيقية فى الاذاعة والتلفزيون
ـ الاستاذ يحيى احمد الشلال	سكرتير الادارة الموسيقية

جمهورية اليمن الديمقراطية :

ـ الاستاذ جميل عثمان احمد غانم	عميد معهد الفنون الجميلة بعدن

الملاحظون :

ـ الدكتور حبيب حسن توما	استاذ فى جامعة برلين الغربية

2 ـ قائمة بأسماء الابحاث المقدمة الى المؤتمر حسب الترتيب الابجدي.

1 ـ الاستاذ احمد عواطف (المغرب)	مصادر الموسيقى الشعبية المغربيـــه
2 ـ الاستاذ احمد محمد النويـــرى (ليبيا)	1 ـ مشروع الفرق التجريبية 2 ـ مظاهر الاهتمام بالمأثورات الشعبية في الوطن العربـــي الليبـــي
3 ـ الحاج ادريس بنجلون (المغرب)	تأثير الموسيقـــى الاندلسيه علـــى الاغانى الشعبيـــة
4 ـ الاستاذ ادريس الشرادى (المغرب)	نماذج لحنية ايقاعية لمختلـــف الوان الموسيقى الشعبيـــة المغربيـــة
5 ـ الاستاذ باسم حنا بطرس (العراق)	اتجاهات متباينـــة في التعامـــل مـــع الموروث الموسيقى الشعبـــى
6 ـ الدكتوره شهرزاد قاسم حسن (العراق)	الموسيقى الشعبية في العراق
7 ـ الاستاذ صفوت كمال (الكويت)	دراسة حول الموسيقى والاغانى الشعبية
8 ـ الاستاذ صقر عبد الرزاق البعيجان	مذكرة مقدمة الى لجنة الفنون الشعبية
9 ـ الدكتورة عائشة صبرى (مصر)	بحث في الآلات الموسيقية الشعبيـــة المصرية
10) الدكتور عباس الجرارى (المغرب)	معجم مصطلحات الملحـــون الفنيـــة
11) الاستاذ عبد العـــزيز بن عبـــد الجليل (المغـــرب)	الموسيقى الشعبية المغربية
12) الاستاذ عبد الله المعاوى (المغرب)	الكلمة والاداء في الاغنية السوسيـــه
13) الاستاذ عمر امـــرير (المغرب)	الاغانى الشعبية الامازيغية بالمغرب
14) الاستاذ على الحشيشة (تونس)	الموسيقـــى الشعبيـــة التـــونسيـــة
15) الاستاذ محمد ابودرار (المغرب)	من اهازيـــج سوس « احـــواش »
16) الاستاذ محمد الرايسى (المغرب)	الاهازيـــج الشعبية بحـــوض سبـــو
17) الاستاذ مصطفى الحماص المسارى	الاوجه الفنية للاغنية المغربية الشعبية
18) الدكتور محمد خماخم (تونـــس)	الموسيقى الشعبيـــة التونسيـــة في مقاماتها وموازينها ومختلف صيغهـــا الغنائيـــة
19) الاستاذ غليب سكايلر (جامعـــة واشنطون)	الموسيقى واللغة في الاغانى الكناوية

مناقشة بحث : ذ · المعاوى ـــ الكلمة والاداء فى الاغنية السوسية

بحث الاستاذ عبد الله المعاوى بعنوان «الكلمة والاداء فى الاغنيــة السوسية» (1)

فى مستهله يتحدث الكاتب عن الكلمة الامازيغية ، فيقــول : انها لــم تعتمد على وسيلة من وسائل الحفظ غير حفيظة الشعــب قبــل بــداية الخمسينيات » . . . ولما كان الاستاذ يقصد التدوين الكتابى فاننى اذكره بان الكلمة الامازيغية بالجنوب دونت بها مؤلفات كثيرة قبل الخمسينيات من هذا القرن ، سواء فى ميدان الشعر او الحكمة ، الطب ، القصة ، الامثال ، اللغة والعقود،وذلك كله بحروف عربية ولغة امازيغية . . اما الحــروف اللاتينية فقد دون بها الاجانب الشيء الكثير من : شعر ولغة وتقاليد واعراف سواء باللغة الفرنسية او الانجليزية او الالمانية . . .

وقبل الاستمرار فى مناقشة كل فقرة اشير الى ان الاستاذ لايذكــر المصطلحات التقنية الموسيقية الامازيغية ، مقرونة بمحاولة تحديد معناها بالعربية،ليفيد المتخصصين العرب والاجانب من جهة،ومن جهة اخــرى ليساهم فى اغناء القاموس الموسيقى للاغنية المغربية معتمدا على المصطلحات المغربية الاصيلة التى بمجرد ما يستعملها المتحدث او الكاتب الا وينضبــط لديه نوع الحركة والاداء والالة والايقــاع . .

ثم ان اهم الملاحظات التى اسجلها على هــذا البحث اتية من كــون الدراسات الشعبية فى المغرب مقبلة على تطور هائل،لذلك كان من الافيد لو ان الاستاذ المعاوى ذكر المراجع والمصادر وانواع التسجيلات التى اعتمد عليها فى اعداد عمله هذا.

---

1) كلمة «سوس» يستعملها ولو فى حديثه عن اقاليم اخرى مثــل اقليم وارزازات واقليم مــراكش .

واذا انتقلنا من هذه الملاحظات العامة،فاننا سنتوقف فى الصفحة 3 لنجد مقطعا غنائيا أمازيغيا كتبه الاستاذ بحروف عربية،ولكن لم يشر الى الطريقة التى يمكن للقارئ اتباعها فى قراءة ذلك النموذج ، وخاصة ان الامازيغيه كانت تكتب بطريقة «ءاوزال» قبل قرون وتكتب حديثا بطريقة «ءاراتن» غير ان الاستاذ المعاوى لم يتبع لاهذه ولا تلك ، وكان بامكانه الاستفادة من طريقة «ءارتن» هذه الطريقة التى اقترحتها على اعضاء المؤتمر لتكتب بها كلمات الاغانى الشعبية فى مختلف اقطار الوطن العربى.

وفى نفس الصفحة — 3 — أورد الاستاذ مقطعا للشاعر المغنى الحاج المهدى بن مبارك ، على اعتباره من اقليم سوس ، غير أن هذا المغنى ينتمى الى قبيلة ميحاحان . . . كما اننا نلاحظ انه باستثناء كتابة الاصل الامازيغى لشعر ذلك المغنى ، فان الاستاذ المعاوى سار فى طريق تعمد كثير من الباحثين الاجانب السير فيه ، هؤلاء الاجانب الذين يتعمدون كتابة ترجمة شعرية او نثرية يقولون عنها انها ترجمة لاصل امازيغى ، اى انهم ينشرون الترجمة ويحذفون الاصل الامازيغى، وهى طريقة كان يتعمدها اولئك الاجانب لغرضين، الغرض الاول كونهم لايعرفون الامازيغية معرفة تؤهلهم للترجمة السليمة الامينة، اما الغرض الثانى فيتجلى فى حرصهم على دس اشعارهم الذاتية المغرضة، والتى تخدم مصالحهم الاستعمارية ، فينسبونها لشاعر مغربى انتحالا ، ، واعتقد جازما ان الاستاذ المعاوى لو ادرك ان تلك هى غاية اولئك الاجانب من تلك الطريقة لحرص كل الحرص على تدوين اصول المقاطع التى اكتفى بتعريبها فقط .

وفى الصفحة «7» حصر الاستاذ المعاوى الغناء الامازيغى فى مجالين اثنين (1) احواش (2) روايس ، ونحن نعلم أن مجالات الغناء متعددة بتعدد اسبابها ومناسباتها ، كأغانى «ءاسالاو» (1) ، اغانى الدرس ، واغانى الحصاد «وتازرارت» «وتاماواشت»...

وفى الصفحة 7 اتى الاستاذ بتعريب لشعر امازيغى ولم يذكر اصله ، ولكنه استشهد به على انه لشاعر احواش — ءامارير — فقال فى تعريبه :

«أيها الحمام من اين اتى بك العطش
ان الصياد يبحث عنك»

---

(1) انظر الفصل الخاص بأنواع الاغانى من «ءامالو»

ومناقشتي للاستاذ سألخصها في نقطتين ، الاولى ، كون ارجاع هذه الكلمات الى اصلها الامازيغي يعطينا الشعر الاتـــي :

مانى غ كيد ءاياتبير ميوين ميرافان

كولو ميصياضن هان كيبي ءاساتلين

فنجد هذا الشعر يغنيه الرايس الحاج محمد الدمسيري والرايــس احماد امنتاك ، وان كانا يختلفان في تغييـــر كلمـــة ءاتبير ــ الحمام ــ ب «ءازونكض» ــ الغزال ــ ويغيران كلمة «ميرافان» ــ العطش ــ بكلمـــة «ميجاوان» ــ العواصف ــ واذا كان هذا شأن كل من الدمسيري وامنتاك فان مجموعة موسمان تغني نفس الشعر الذي عـــربه الاستاذ المعـــاوي ونسبه لشاعر يغني في احواش ــ ءامارير ــ . . . والى هنا تنتهي مناقشتي الاولى . . اما تدخلي الثاني فينطلق من اعتمادي على المشهور الشائع ، سواء عند الروايس او عند ميماريرن او عند المستمعين لانتاجهم،واعنـــي بالضبط كون شعراء احواش ــ ميماريرن ــ يتحاشون التغني بأشعـــار غيرهم ــ وخاصة اشعار الاغاني المسجلة في الاسطوانات او التي تذيعها الاذاعة او المسجلة في الاشرطة،اي ان شعراء احواش اشتهروا باعتمادهم في غنائهم على الابداع العفوي،وكل مردد لاغاني الروايس او لاغاني ميمارين آخرين يعتبرونه شويعرا متطفلا على الميدان.

واذا انتقلنا الى الصفحة 9 نجد ان الاستاذ المعاوي الذي لاحظنا عليه عدم اعتنائه بالمصطلحات التقنية الاصيلة ، أقول ، نجده في هذه الصفحة يستعمل لفظة امازيغية واحدة «ءاسڭا» ويزيد مفسرا اياها على أنها تعني بالعربية : الجانب ، ويستمر في شرحها ليؤكد انها تعني رقـــص الرجـــال والنســاء ، رجل بجانب امراة في اقليم سوس . . .

وانا شخصيا لم يسبق لي أن شاهدت هذا النوع من الرقص في سوس، وان كان يسمى ب «ءاسڭا» فانه في الجنوب المغربي لا نعرفه بالشكل الذي وصفـــه به الاستاذ المعاوي الا في الاطلـــس المتوسط ولكنـــه يسمـــى ب « ءاحيـــدوس »

واذا وصلنا الى الصفحة 10 نجـــد الاستاذ يذكر اشهـــر رقصات احواش ، فيعتبر اسماء القبائل أو المناطق ، او الاقاليم ، فيقول مثـــلا : رقصـــة «ءاولوز» ، رقصة «تلوات» رقصـــة «ميمي ن تانوت» رقصة«احاحا» واذكر الاستاذ المعاوي باحدى ملاحظاتي في هذا المجال ، اذ أن نسبة الرقص الى المنطقة قد يكون ناتجا عن عاملين : اولهما كون تلك الرقصة لم تعـــد

تؤدى الا فى تلك القرية التى تنسب اليها،اى ان الانواع الاخرى من احواش انقرضت فى المنطقة ، ولم يحتفظ بها الا المكان الذى اصبحت تلك الرقصة تنسب اليه لتفرده بها،هذا فى نظرى احد العاملين ، اما العامل الثانى فاعتقد انه ناتج عن الدعاية التى يقوم بها الاعلام من اجل انجاح المواسم السياحية، مما جعل الصحافة تكتفى بنسبة الرقصة الى قريتها المشهورة بجمال طبيعتها،او اقليمها المشهور بشىء من الاشياء الممتعة للسواح،وبذلك تحقق الصحافة هدفها الاساسى الدعائى ولايهمها الجانب الثقافى ، ولذلك نتج عن ذلك انتشار وتكريس هذه الاسماء الدعائية فى الصحافة المرئية والناطقة والمكتوبة . . . واذا كان ذلك هو نتيجة الدعاية ، فان للباحثين المتخصصين موقفهم البديهى،ويتجلى فى عدم انسياقهم او اعتمادهم على مقالات سياحية او تعاليق دعائية ، بل يعتمدون على بحوث المجلات المختصة والمصادر الجدية والدراسات الميدانية.

وفى الصفحة : 12 تعرض الاستاذ المعاوى لظاهرة اخرى يمكنني ان اراجعه فى شأنها ، واقصد حديثه عن «روايس» وعن سبب مرافقتهم للاطفال ، حيث ان الاستاذ المعاوى يقول : « . . . يتخذ المغنى جوقة من الاطفال كتعويض للصوت النسوي الذى كان المغنى فى حاجة ماسة اليه . .» ويعلل الاستاذ انعدام النساء فى مجموعات الروايس بعوامل فى مقدمتها ، حداثة فن الروايس فى المجتمع المغربى . . . واعتراضى على هذا ناتج من كون المغنى ما كان يتخذ جوقته من الاطفال على انه ملء فراغ لم يستطع سده بالنساء ، بل ان الروايس يحرصون على ضرورة ملازمة الاطفال باعتبارهم ضمان شيئين ، الشىء الاول مصيرى والشىء الثانى فنى . . فالمصيرى كون مرافقة اولئك الاطفال هو فى الصميم جعلهم تلاميذ ذلك الفن وبتقدمهم فى السن سيتقدمون فى اتقان مختلف عناصر فنهم ، وبذلك سيضمن الرايس استمرارية فنه.اما السبب الفنى فيتجلى فى وعى الروايس بأن لصوت الاطفال خصائص تميزه عن غيره من الاصوات . . .

اما عن ظهور النساء فى مجموعات الروايس فاعتقد انه ناتج عن ظروف اخرى وليس عن رغبة الروايس فى تغيير الاطفال بالنساء فقط ، ، وخاصة اذا علمنا انه قبل ظهور هذه البدعة نعرف أن فى الجنوب المغربى توجد فرق غنائية نسوية – تاروايسين – لايساهم فيها لا الرجال ولا الاطفال ، فى حين تجدهن بدورهن يرافقن فتيات صغيرات . . .

وفى الصفحة 14 ، تحت عنوان «اشارات هامة» يسوق الاستاذ عديدا

من التعابير التي يخال انها دفاع من المغنيين على فنهم ضد الذين يحاولـــون الحط من قيمة فنهم ، وعلى الخصوص الفقهاء الذين يسمونه «علم البطن»

وهنا اذكر الاستاذ بأن الامازيغية لها خصائص ، ومن ابرز مايهمنـــا هنا تذكيره بأن الكلمات العربية التي تمزغت غالبا من تفقد دلالتها الاصلية في العربية ، وتعني معنى جديدا في الامازيغية قد يكون قـــريبا أو مناقضا للأصل العربي فاذا اخذنا مثلا تعريب الاستاذ المعاوي لما ينسب للامازيغية «علم الكرش» فعربه ب «علم البطـــن» في حـــين الامازيغية لم يـــردفيها «تاوسنان عوديس» كي نعربها ب «علم البطن» بل ورد فيها تمزيغ لكلمتي «علم الكرش» فحلت كلمة «علم» العربية محل «تاوسنا» الامازيغيـــة ، و «الكرش» محل «عاديس» فصارت الجملة «علم الكرش» ، وعلم الكرش بهذا هي تمزيغ لكلمة عربية ابتعدت عن دلالتها العربية لتعطي معنى جديدا يقصد به «علم الباطن» وليس «علم البطن» وهذا المعنى المقصود — علـــم الباطن — هو المنسجم مع ما ساقه الاستاذ نفســه من النعوت التي ينعت بها الشعر المغنى ، فيقولون علم النور والموهوب ، ويقصدون بعلم الباطـــن ذلك الـــدس الـــذي يتمتع بـــه الشعـــراء .

وفي الصفحة 15 تحت عنوان «الجماعية» اعتمد الاستاذ على اعتبار الاسطوانات هي السبب في تقلص شكل الغناء الامازيغي،كما انها هي السبب في تضييق مجالات المضمون ، وقد ضرب لذلك مثلا بالغناء القصصي الذي علل انقراضه بخضوع الاسطوانات لزمن ضيق ، ويستشهد كذلك بالغناء الديني الذي يعتقد انه ذهب ضحية التسجيل في الاسطـــوانـــات .

وأنا لا انكر هذه الاستنتاجات،ولكن اذكر فقط الاستاذ المعاوي بـــأن الشعر الامازيغي لم ينقرض منه القصصي او الديني ، بل ثاما بـــواجبهما في مرحلة تاريخية،كانت تستدعيهما وتفرضهما، اما الان وبعد الاستقلال،فقد تحولت الاغنية الى معالجة مواضيع اخرى في اشكال متفاوتة ، وبآلات متنوعـــة تفرضها المرحلة الراهنة . . . واذكر الاستاذ بملاحظة اخرى سنصل اليها لو تتبعنا الانتاج المسجل في لاسطوانات ابان عهد الحماية ، اذ نجد الغناء — الشعر — القصصي والديني المسجل في الاسطوانات يكاد ينحصر عنـــد نوع من المغنين هم اقل مرتبة وشهرة وانتاجا من اساطين تلك المرحلة ، بل ان سماعنا لجل اسطوانات اغاني بداية التسجيل الى اواسط الخمسينات سنجد انها — الاسطوانات — لم تفرض تقلصها في الشكل او المضمون ، بل نجدها تؤكد عكس ما يظن ، وخاصة في روائع نجوم الاغنية حينئذ ، أمثال

بوبكر انشاد ، الحاج بلعيد (1) ازعرى ، البصير ، الرزوق ، بوموراكمولاى موح . . . اذا استمعنا لانتاج هؤلاء الاساطين ، نجد فى اسطواناتهـم غاية فى الايجاز وقمة فى الايحاء وآية فى الفنية ومثال يحتدى فى توظيف الكلمـة الشعرية . . . واذا تجاوزنا هؤلاء الافداد الذين ماتوا منذ سنوات ، اقول لو تركناهم وماسجلوا فى عهد الحماية لوجدنا الشعر فى العصر الحديث يزداد كما وكيفا ، حتى لنجد الحاج محمد الدمسيرى يسجل حادثة سير وقعت له لتكون اغنية فى اسطوانتين فى اكثر من 150 بيت شعرى . . . وقبل أن نترك هذه النقطة اذكر الاستاذ بدور الشريط الذى حل محل الاسطوانات اتراه سيفتح مجالا لمضامين جديدة أو لتجديد مواضيع قديمة ام سيستغل فقط لتبليغ الاغنية كما هى عليه الان؟

---

1) فى اسطوانة واحدة من لفة 45 نجد له اغنيتين فى كل وجه اى 4 اغانى فى اسطوانة واحدة بعنوان «ءاسايس»
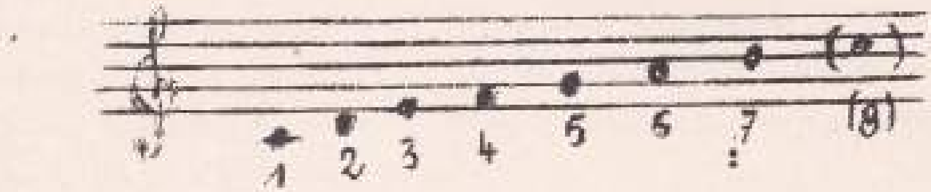
مناقشة بحث : ذ - ابودرار « من اهازيج سوس . . . »
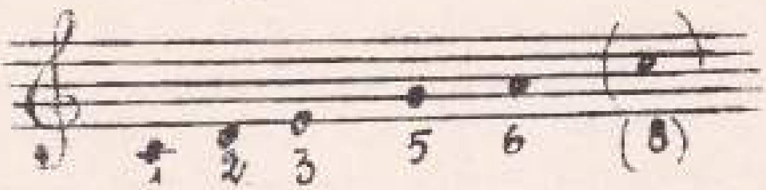
بحث الاستاذ محمد ابو درار بعنوان «من اهازيج سوس : احواش». يتعرض لنقط لها اهميتها في الظروف الراهنة ، والتي جاءت بعد الاستقلال كنتاج لقراءة ماكتبه الاجانب ابان الحماية — او قبلها — ونظرا لاهتمام الاستاذ ابو درار بهذه المرحلة، فانه تنبه الى العنصر الذي جعل فنوننا الشعبية صامدة عبر العصور ذلك انها «احتفظت دائما بروح الجماعة» ، ،

واذا تابعنا قراءة بحث «من اهازيج . . .» نجده بالفعل يصحح كثيرا من الاخطاء التي وردت في بعض المؤلفات الاجنبية حين تتناول احواش، اذ يقرر الاستاذ ان احواش خلاف مايعتقد الكثيرون ، ليس عبارة عن رقصة واحدة ، بل عن مجموعة رقصات موصولة بعضها ببعض ، وكل منها لها ما يوحده بالباقي ، ومايميز ها عنه ، ولم يتوقف الاستاذ عند التصحيح، بل يحاول المقارنة — دون اصدار الاحكام — ففي ذكره لمجموعات الرقصات الموصولة يشير الى أن في نسيجها هذا ما يذكره بما يسمى في الموسيقى العالمية بالمتتابعات Les suites مع ذكر الفرق بينهما، حيث ان العنصر الاساسي في احواش هو الكلمة اي الشعر العفوي ، وفي الموسيقى العالمية العمل الالي ، والكتابة الموسيقية . . .

وبعد ان يرد الاستاذ على الذين اعتبروا احواش مجرد تسلية تقام للترحيب بالضيوف حول خيام منصوبة في مناسبات الشواء والفرجة، يتخلص الى القالب العام لاحواش ، فيركز اولا على شكله ليؤكد أن احواش على العموم يثير انتباه السامع الواعي من حيث الضبط في السرعة والبطء ، فيكاد يبدو للاذن المجردة أن هذه الظاهرة الموسيقية الراقصة الغنائية، ماهي الا نتيجة تخمين وتصميم مهيء ومسبق . . . الى جانب تسلسل الرقصات نجدها قمة في الاخراج ، مما يجعل الغريب عن احواش «لايكاد يصدق أن

الكل ماهو الا نتائج تلقائية محضة شذبتها العادة وتحكمت في نظامها الممارسة لتقاليد ناقلتها — باخلاص وامانة — اجيال تعاقبت على نفس المسارح الرائعة التي حبت بها الطبيعة المغربية هذه المنطقة» ، وهكذا نجد الاستاذ ابودرار يبدأ بتصحيح بعض الاخطاء التي ارتكبها الباحثون في هذا المضمار، ولم يقف عند هذا الحد بل استغل ثقافته الموسيقية في خدمة احواش موسيقيا . فتحدث عن نظام قالبه ، كما كتب بعض مقاماته بالنوطة وحللها : ليصل الى ايقاع امازيغي،والتحدث عن فصيلته ، كما يراها بعض الباحثين الغربيين ليستنتج الاستاذ فصيلة تنتمي اليها اوزان الموسيقى الامازيغية ، كما أنه حلل بعض المقامات الخماسية ومن ذلك المقام الخماسي الطبيعي وهو مقام جار به العمل في تراث اوربا الوسطى ، وبلاد اليابان والصين ، وقد شرح الاستاذ كيفية الحصول عليه بحيث نحذف من السلم الطبيعي الدرجة الرابعة والدرجة السابعة مع العلم بأن الثامنة ليست الا جوابا للاولى ، وقد كتب الاستاذ ابودرار نموذجا اولا :





وقد أردف هذا بالتحليل التطابقي الافقي لهذا المقام الذي يهم الابعاد التي تفصل بين درجة واخرى :

بين الدرجتين	بعد	نوع البعد
1 و 2	1 تون	ثانية كبيرة
2 و 3	1 تون	ثانية كبيرة
3 و 5	1½ تون	ثانية كبيرة
5 و 6	1 تون	ثالثة صغيرة
6 و 8	½ "	ثالثة صغيرة

مناقشة بحث : ذ : عبد العزيز بن عبد الجليل « الموسيقى الشعبية المغربيـــة»

واذا تناولنا بحث الاستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل نجده تحت عنوان «الموسيقى الشعبية المغربية» مما بجعله يتطرق الى الموسيقى الامازيغية فى الشمال المغربى ووسطه وجنوبه . . . وعند حديثه عن الموسيقى الجنوبية منها، يتعرض الاستاذ عبد العزيز للمقامات اللحنية فذكر انه «تسود فى جنوب المغرب المقامات الموسيقية الخماسية . ويقوم المقام الخماسى على النغمات الصوتية الخمسة التالية من المقام السباعى : الاولى والثانية والرابعة والخامسة والسادسة : دو — رى — فا — صول — لا — ويستمر الاستاذ ليقول بانه «كنتيجة لذلك فان الابعاد القائمة بين نغمة واخرى فى المقام الخماسى تختلف عن المسافات الفاصلة بين نغمات المقام السباعى المتداول فى باقى مناطق المغرب (دو — رى — مى — فا — صول — لا — سى) . . . وقد حاول الاستاذ تعليل ذلك فقال «ويظهر الجنوب المغربى فى تبنيه للمقام الخماسى متاثرا بالبيئة الافريقية المجاورة له ، وخاصة على الساحل الافريقى الغربى حيث تقوم دول السنغال وغينيا وغانا ونجيريا ، ودهومى والكاميرون وسيراليون» واذا كان الاستاذ عبد العزيز يظهر فى هذا التعليل وكانه يحاول ايجاد العلاقات بين الموسيقى المغربية وموسيقى الشعوب الاخرى ، اقول : حبذا لو اكتفى بسرد ما توصل اليه من معلومات سواء عن طريق القراءة او سماع الموسيقى . . . وبذلك يكون للاستاذ شرف المساهمة فى اغناء المرحلة الاولى التى يمر منها تراثنا عموما والفنى خصوصا من ، جمع ووصف وتحقيق وتقرير وتصنيف وتدوين موسيقى وادبى على السواء . . . وبهذه المساهمة المنطقية كان الاستاذ سيتجنب اصدار احكام لم تكتمل عناصرها بعد . . . وهذا ما يفرض على الاتيان باحدى فقرات الاستاذ عبد العزيز كاملة لنناقشها بعد ذلك ، واليكم الفقرة «وسيكون من باب التخمين المطلق ان نحدد حقبة ظهور السلم الخماسى فى جنوب المغرب مادامت الحجج التاريخية تعوزنا وتعوزنا معها معرفة مراحل نمو الصلات بين الاقطار المتاخمة للصحراء المغربية ، على ان مما لا شك فيه ان استعمال هذا السلم فى افريقية يرجع على الاقل الى ماسبق القرن الخامس عشر قبل المسيح ، فقد ثبت ان اميرا صنيا يدعى «ساين آين» ادخل حوالى سنة 1500 ق م نغمتين جديدتين على السلم الخماسى الذى كان متداولا آنذاك ، وبذلك تم السلم الطبيعى . .» بعد تأملنا لهذه الفقرة نجدها تعلا داخلة فى نطاق جمع العناصر الاولى التى ستساعد على طرح الكثير من الاسئلة وتفرض على المتخصصين فى الميدان القيام بكثير من التحاليل والمقارنات ، وخاصة حينما يتكون فى المغرب جيل مثقف ثقافة فنية وادبية

وتقنية تؤهله للاستفادة مما هيأته له الاجيال السابقة مهما كانت محدودية تكوينها الموسيقى أو الادبـي . . .
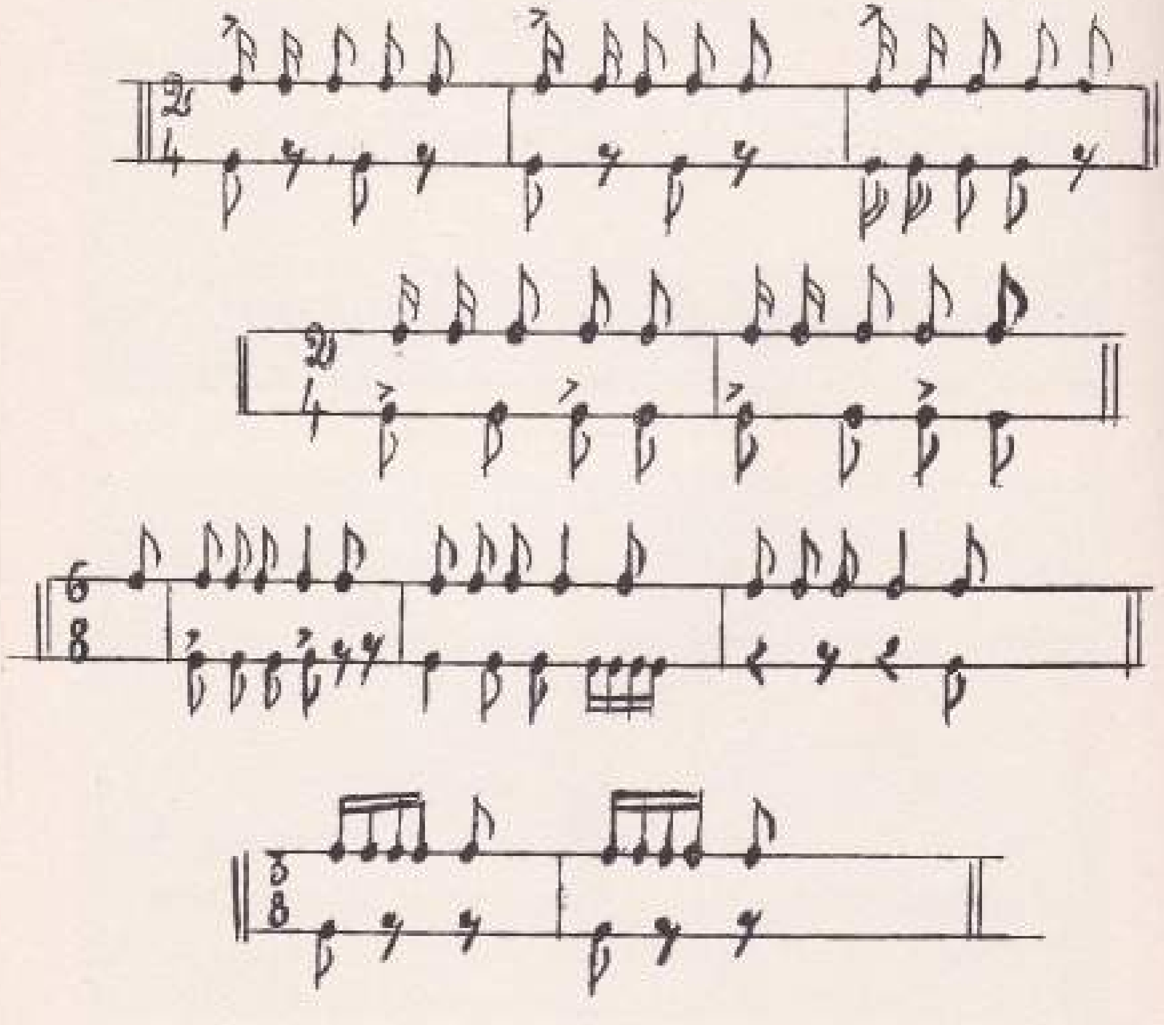
وسبب اتياني بفقرة الاستاذ عبد العزيز كاملة هو الربط بينها وبين الفقرة الموالية لها مباشرة ، لنقارن بينهما ولنلاحظ سلامة موقف الاستاذ فى الفقرة الاولى ، فى حين نجده فى الثانية يتجاوز مرحلة الجمع الى مرحلـة الحكم والبكم الفقرة المقصودة . . . «ومن هنا نستطيع ان نـدرك اسباب الشبه القائم بين موسيقى اقليم سوس فى المغرب وبين الموسيقى الصينية القديمة ، فكلتاهما تقومان على السلم الخماسي المذكور . ولعل خير مثال لهذا التشابه يتجلى فى موسيقى الروايس التى تحكى موسيقى شعـوب الشرق الاقصى»

الجزء الاول من الفقرة يشير الى التشابه وهى اشارة منطقية لاتتجاوز اختصاص الاستاذ عبد العزيز،فى حين الجزء الاخر من نفس الفقرة يحسم الحكم بان الروايس هم فى مرتبة المحاكاة ، والسؤال المطروح . هل لدينا من الحجج ما ينبغى او ما يؤكد محاكاة الروايس للصين ام الصين للمغرب؟ انها قضية لم تكتمل بعد عناصر الحسم فيها .

تعليق على بحث : ذ . عـواطـف
« الموسيقـى المغربيـة فى مـواجهة المؤثـرات الخارجية »

بحث الاستاذ احمد عواطف بعنوان «الموسيقى المغربية فى مواجهـة المؤثرات لخارجية» نجد الصفحة الثانية منه تضم هذا العنوان «الموسيقى الامازيغية» يتطرق فيه الاستاذ الى التاثر فيقول بأن الموسيقى الامازيغية لم تتأثر اطلاقا وباى شكل من الاشكال فمازالت على حالها . . . والسر فى ذلك كما يقول الاستاذ عواطف ــ انها تمتاز بميزات قلما يوجد لها نظير فى ايـة موسيقى فى العالم ، من حيث التنوع والغنى . . وهذا ماجعـل الاستـاذ عواطف يدعو المهتمين برعاية الاداب الشعبية ان يولوا هذا التراث مـا يستحق ، قبل ان يضيع ويضيع معه تراث اصيل لا يمكن تعويضه ــ ص 5- وقبل هذه الدعوة كتب بعض الالحان والايقاعات والمضامين الامازيغية منها هـذه الايقاعـات .

ايقاعات أمزيغية



الحاج بلعيد

وبعض مواقفه التاريخية

وصلنا من اغانى الثلث الاول لهذا القرن انتاج غزير كيفا وكما ومدارسا فاذا كنا مثلا نجد بوبكر انشاد ، شاعر الغزل الرفيع والتعبير الرائع واللحن المؤثر والصوت المنغم . . ونجد اغانى بوبكر ازعرى المولع بالحماسيات والتصدى لنقد المجتمع بصوت قوى مجلجل وانغام آلة تساير الغناء احيانا ، ونجد اغانى الرزوق تكاد تختص بوصف المعارك وضراوتها ووصف القبائل وذكر طباع اهلها وكذلك نجد انتاج محمد البصير الشاعر الفقيه الحاذق خانه الحظ فى بصره ولم يخنه الشعر والغناء فكان بذلك من آيات جيله (1) ومن بين هؤلاء الاساطين وغيرهم نجد الحاج بلعيد بمدرسته فى الاغنية الشعبية متميزة بالحانها ورقصاتها ومواضيعها ، ، هذه المدرسة التى ساهم فى بلورتها كل من الرايس امبارك بصوته واغانيه وعزفه على آلة «امزاد — الرباب — والرايس الشريف مولاى احماد بصوته وآلته (لوطار) وبنفس الالة نجد الرايس العربى والرايس محمد بلعربى وفى (الناقوس) نجد مولاى على وخارج هذه المدرسة الموسيقية الغنائية الراقصة نجد مجموعة من المغنيين يسيرون على نهجها مع بعض الفوارق مثل الرايس محمد بودراع والرايس محمد اوموراك والرايس محمد بيهى . . وبسماع انتاج اوائل هذا القرن — خاصة المسجل فى الاذاعة والاسطوانات — نجد

---

1) الشعر المغربى الامازيغى : عمر امرير ص 29





مدرسة الحاج بلعيد من بين المدارس التي استطاعت تأصيل الاغنية الامازيغية (2)

الحاج بلعيد

الحاج بلعيد من مواليد « ايد عوباعقيل » بنواحي تزنيت .. وكان يبلغ سنة 1933 م حوالي الستين من عمره (2) أما وفاته فقيل 1946 .
ورغم مرور حوالي ثلث قرن على وفاته فان اسطواناته التي سجلت على (78) لفة قد اعيد تسجيلها مرارا على (45) لفة واخيرا في الاشرطة تلاقي اقبالا ورواجا ،، والاذاعة في قسمها الامازيغي سواء بالرباط أو أكدير ، تذيع يوميا اغانيه تلبية لرغبات المستمعين الذين تتقاطر رسائلهم بالمئات على ذلك القسم ...

الاغنية سلاح

القب الحاج بلعيد بالاستاذ انطلاقا من مدرسته التي أثرت اليها، وانطلاقا من هضمه لابداع سابقيه ، وتأثره في انتاج لاحقيه كلمة ولحنا ورقصا ، أي أنه صار استاذا للاخارين في ميدانه وما وصلنا من اغانيه

---

2) هناك شعراء قد يكونوا اكثر جودة واقوى شاعرية ولكن انتاجهم لم يصلنا منه شيء

3) طلبت المعلومات من ابنه محمد ولكن لم افلح في تحديد التاريخ بالضبط

يجعلنا مطمئنين الى كونه اتخذ فنه سلاحا دافع به عن كرامة شعبه ووحدة وطنه وقدسية دينه . . . فبينما كان المستعمر يستعد لتنفيذ اهم مخططاته انطلاقا من نشر ثقافته وحضارته على حساب ما ينشره من الانحلال والعنصرية اقول ، فى تلك الآونة كان الاستاذ بلعيد يجعل اغانيه منابر للتوعية ونشر التعاليم الاسلامية فى قصائد منها (شراب) الخمرة و (توتمين) — النساء — ثم «آمحاضر» — التلميذ — وفى تلك اللحظات ذاتها بادر الى تادية واجبه كمغنى يعي الظروف المحيطة به . . فتوجه الى دول المشرق مارا ب «تركيا» «وسوريا» «وفلسطين» «والسعودية» ثم مصر(1) يعرف بالمغرب وخطورة المخطط الاستعمارى الذى يهدف الى الفصل بين الشعوب اضعافا وتسهيلا للسيطرة عليها . . . وبالمثل عاين الاستاذ حياة تلك الشعوب ، وتفهم وضعها وادرك طموح اهلها ولمس تقديرهم اهذا المغرب (2)

عاد هذا المغنى الى وطنه حاجا فنشر اسطوانة كانت كقنبلة فى اساس التصميم الاستعمارى باعتبارها درسا خطيرا يلقيه الحاج بلعيد بالامازيغية على قوم لم يسبق لهم سماعه . . . درساخطيرا على الحماة ، لانه تناول موضوعا حساسا، انه درس يربط شعوب المشرق بشعوب المغرب، درس يصف نقاء طيب هواء ميناء جدة درس يتحدث عن الحرم الابراهمى وباقى الاماكن المقدسة . . . درس من خلاله تعلم الامازيغ ان هناك فى القطر المصرى اهرام الفراعنة وجامعة الازهر والقاهرة العامرة والنيل الكريم بقطنه وابقاره . . . وفى مصر تقول الاغنية الدرس — نهضة ثقافية ومؤلفات قيمة وخزانات غاصة بفنون الثقافة والمعرفة · فيها المخطوط والمطبوع على حد سواء .

اجل انه سلاح قوى يهدم لبنات برامج تلقين جغرافية وتاريخ امجاد الاستعمار كخطوة اولى لبلوغ مآرب أخرى ، فكان الاستاذ بلعيد بذلك من بين الالغام والخنادق التى ساعدت على ايقاف ، وشل الخطى الاستعمارية بمثل التغنى بقصائد من مقاطعها هذه الابيات التى تعلم المغاربة درسا عن شعوب شقيقة فى وقت كان الاوربيون يوزعون بذور التفرقة:

1 — بيصر ءور ميحودّى راك نمل كراغ لاخبارنس
2 — لاعجاب لهـرام دوى لآزهـار ءافذ ميويغ
3 — ءامّـا لقاهيرا يان ءوراك ميفكى لاخبارنس
4 — ميلّا لجاموس ميلاّ لوقضن كولشى غ لبحر نّيل
5 — تيفرى تلاّ د لعيلم ءلكتوب ءورد جميـك

1) Courpus de musique Marocaine. ALEXIS CHOTTIN

2) كان الحاج بلعيد يعرف العربية الدارجة المغربية ويفهم الفصحى كذلك ·

وهذا تعـــريب هذه الابيات :

1 — ومصر ذاك القطر الكبير اليكم بعض اخباره

2 — هناك الاهرام معجـــزة وجامعة الازهـــر

3 — هنـــاك القاهـــرة فـــوق كـــل تصـــــور

4 — هناك النيل سر الابقار والقطن والخير العميم

5 — هناك معاهد درس وازدهار علوم وعظيم المكتبات

وفى قصيدة أخرى بعنوان «بن يعقوب» عمد الاستاذ بلعيد الى تذكير الامازيغ ، وتعريفهم بأشقاء لهم هناك فى القطر المصرى، هذا القطر الـــذى يوجد فيه عمالقة الغناء العربى (1) وفى مقدمتهم صاحب الصوت العـــذب والالحان السامية والشخصية الجليلة، انه الاستاذ محمد عبد الوهاب (2) الذى صار على كل لسان فى الجنوب المغربى بفضل تلك الاغنية البلميدية فى زمن كان فيه الحماة يشوهون فيه كل فن لايخدم مصالحهم، وفى المقدمة الاغنية بكل لهجاتها ولغاتهـــا . . .

ومن تلك الاغنية نقتطف الابيات التى اشاد فيها الاستاذ بلعيد بالاستاذ محمد عبد الوهاب، بعدما اشاد بمسرح سرفانطيس الجديد فى مدينة طنجة، وبعدما مجد سمعة علم العلامة الجليل ابى شعيب الدكالى :

1 — وانّا عيـــران شّيعـــر لكلام لعاراب

2 — عّدوس ماصر دار موحمّاد عابد لواهاب

3 — نّان ءايكّان سّلطان ن شّيعر ن سّاعتاد

4 — ءولا تّخمّيم ن صّاوت ، د ، ضّرب وين لعود

تعـــريب الابيات :

1 — ان شئت سماع الشعر المغنى عند العرب

2 — فعليك بمصر حيث محمـــد عبد الوهـــاب

3 — ثمة الشعر يغنيـــه والـــطـــــرب

4 — صوته آية ، وعزفه العـــود عجب

---

1) ميدان الحاج بلعيد نفسه اعطى منه مثالا للمغنين.

2) على صفحات الملحق الثقافى لجريدة العلـــم : 11 مارس 1977 حيث سبق لى ان أرسلت رسالة مفتوحة الى الاستاذ محمد عبد الـــوهاب . . .

الاغنيــة تــاريــخ

وجاءت فرصة السفر الى اوربا سنة 1931 م ضمن اعضاء بعثة المغفور له محمد الخامس ، فسجل تفاصيلها فى اغنية بعنوان (اموددون باريز)، هذه الاسطوانة تضم ستين بيتا شعريا وزيادة ، انطلق فيها الشاعر من المبادئ الوطنية ثم ركز على الجالية المغربية ، فجاءت الاغنية تمجيداً للتضحية، واشادة بالروح الاخوية والتعلق بالديانة الاسلامية حصانة لهم فى بلاد اجنبية وفى عهد كعهد الحماية،بل وفى سنة صدر قبلها الظهير الاستعمارى — البربرى — (1) الذى جعل الشعوب الشقيقة تتضامن مع المغاربة من اجل صيانة وحدة وطنهم وطموحهم للغد الكريم، ونظـرا لطـول القصيدة سنكتفى بالاشارة الى وجودها فى كتاب الاساتذة « بوليت جالون » — باقات شعرية — ووجودها فى الاسطوانات،كما انها تذاع من حين الى حين من الاذاعـة . .

هذا المغنى الذى يعرف المغرب شبرا من اقصاه الى اقصاه :

«كيغ سوس كيغاك لغرب كيغ فاس «ار دمنات (2) » .

يعـرف نفسيــة وتقاليـد وذوق عشاق اغانيـه الذيـن يعتبـرون عنصـر الصدق هـو الشـرط الاسـاسي المطلـوب فـى الشعـر، فاحس الاستاذ بلعيد بعبء المسؤولية كمغني لا يقبل منه المستمعون تملقا او نفاقا ، وخاصة حينما يقاسون من ويلات احداث وحروب ومشاحـنـات رؤساء القبائل فيما بينهم، هؤلاء الرؤساء الذين يخطبون ود هـذا المغنـى ويحترمون شخصيته القوية قوة مكانتها المكينة فى قلوب الجماهير، فوجـد الحاج بلعيد نفسه فى موقف دقيق يحتم عليه الاختيار بين امرين لا ثالث لهما التملق لاصدقائه الرؤساء ، او تسجيل اخطائهم ، وحسناتهم خدمة للتاريخ ، ومحاولـة منـه لتـوجيههـم.ولكـن ايمـانه الاصيـل برسالـة الاغنية ودورهـا املـي عليـه الاختيـار الثـانـي ولـو فى ظـروف آنيـة ظرفيـة حرجـة بهـول احداثهـا واضطرابتها وحـذر الخـائفين ممـا سيظهر فى آفاتها . . . فى ظروف مثل هذه يسجل الاستاذ بلعيد بصـدق وامانة فى اسطوانة مثل (سوس الاولى) (1) حقائق تاريخية،ولا يبالي بعد نشرها فى اى ارض يموت ، بل يعتز بالقدرة الالهية التى وهبته شجاعة قول الحق والصدق ولو فى اعز اصدقائـه :

«اتعاهد ربّـى لاغ يومرن «ارنتّيني صاحت»

(اعاهـد الالـه باني سابقـى دوما لسان صـدق)

---

1) صدر هذا الظهير يوم 16 ماى سنة 1930 م

2) من قصيدة (اموددون باريز)-السفر الـى باريس- وتعريبهـا :
« تجولت فى سوس » و « سهول الغرب » و « فاس » ثم « دمنات »

1) الشعر المغربى الامازيغى ص : 39 — عمر امريـر

هذا البيت الوارد فى اغنية ثانية بعنوان «سوس الثانية» تتمة الاغنية التى ذكرناها قبل سطور بعنوان (سوس الاولى) (1) والتى تحدث فيها عن حالة سوس فى أواسط الثلاثينيات وقبلها .. فشبه اضطراب ذلك الاقليم والاحداث المهولة التى أصبح مسرحا لها، شبهه بهلع واضطراب وحذر وعذاب شخص لدغته أفعى .. واذاعدنا الى الاغنية الثانية (سوس 2) نجد دقة خطورة المرحلة التى يؤرخ لها بلعيد بشعر صادق فى اسطوانته تلك بارزة فى أبيات متعددة منها .

يوسى عوجرّار ليهمّ غار عو حدوت ميكّابلتـــن

ميكّ لاعفيت غ عوفوس ميك لباروض غ عوز لماض نس

ميرار سرس لعاقل ءاور يميل ياكى حركّت (2)

التعريـــب :

القائد الجـــراري يحمـــل العبء وحـــده

فى يمنـــاه نـــار .. والبـــارود فى يســـراه

حَذِر .. فشرارة طائشة تبيده لو تمس يسراه

أجل لقد أدى الاستاذ بلعيد للتاريخ واجبه بصدق وأمانة ولكن على حساب فقدان صداقة الكثيرين ممن لم ينافقهم .. ويعترف بأسفه العميق على فقدانها الى درجة تمنى معها لو وجد غيره من المغنين من يستطيع أن يقوم مقامه فى جعل الاغنية تؤدى واجبها ازاء التاريخ الذى لا يرحم أحدا بعد ما يتولى جبل العلاقات الشخصية والمصالح الذاتية . وتليه عصور تبحث عن الحقيقة المجردة بعيدة عن العواطف والصداقـــات :

1 — ءار نتّحشام ميناّغ ءاسا وّالغ ماشّان نكّـــومى

2 — يان را ميقوّم لمقام مينو ءايسن نّاج ءاوّال (1)

التعـــريـــب :

لا تخـــالـــوا صراحتى وانتقـــادى لكـــم ســفاهـــة

ليـــت بـــين المغنـــين من يقـــوم مقامـــى فانسحـــب

انه نموذج من المغنيين الشعبيين الذين كانوا فى ظروف دامسة قبسا من النور القوى ... بل كانوا اساتذة يجلهم روادهم عشاق اغانيهم :

---

1) نفس المرجع ص : 151

2) من اسطوانة — تذيعها الاذاعة .

ءوسمان: الواقع بين فكرة الرباط وتجربة فاس

مناخ ظهور ءوسمان

الرقص الشعبي المغربي الجماعي الاصيل، وكذلك الاغنية يكونان مادة خام لبلورة الفنون عامة والاغنية خاصة . . فقد حاول بعض الاجانب من ذوي الكفاءة الثقافية الموسيقية محاولات عساهم يدمجون في انتاجهم عناصر الرقص المغربي الاصيل، ولكنهم في الاخير يعترفون بما يشبه اعتراف المطرب الفرنسي «جاك بريل» باستحالة تقليد الاغاني المغربية الاصيلة (1) والى جانب هذا المغني نجد «ماستر وفنتس» مراسل التلفزه السويدية في مهرجان مراكش للفنون الشعبية — يؤكد انه عاش اغلب السنوات في البلدان الاوربية ولكن ما يشاهده من فنون الرقص الشعبي المغربي، يعد حادثا بالنسبة للاوربي القادم الى المغرب ، وما وجده هذا المراسل من الناحية الفنية، كان رائعا وعظيما على حد تعبيره — ولم يشاهد شيئا يشبهه من قبل، ويؤكد ان في اوربا تظاهرات فنية ولكنها ليست من نفس النوع (2) ان هذا الرقص يقام في كل قرية بسهولة واتقان — رغم صعوبته.

اقول ان ذلك يعتبره النجم السينمائي «جاك كلود ريالي» دروسا في انتظام والاحترام يلقنها اولئك الهواة (3) لكثير من النجوم .

والان . . . فهذه الاعترافات تشير الى ان الذين حاولوا استغلال اصالة الرقص المغربي لا تعوزهم التقنية والخبرة والمال، ولكن مشكلهم الاساسي كونهم يسمعون موسيقى المجتمع المغربي باذن مجتمع آخر . . . ولقد حاول «براين جونس» قيثاري مجموعة «الرولينك ستون» اقتباس موسيقى جهجوكا — في القصر الكبير — فاخرج اسطوانة اثارت ضجة في الغرب (4) ولكن سرعان ما اتضح ان تلك الاغنية تقليد من اذن اوربية للايقاع المغربي الذي يصعب على غير المغاربة الاشراق والابداع من خلاله بسهولة. فلنقل اذن ان موسيقى الرقص الشعبي المغربي الجماعي الاصيل مادة خام لنهضة موسيقية حينما تسمعها اذن مغربية مزودة بثقافة موسيقية ضرورية وتجربة ميدانية كافية . . وهذا ما وعته مجموعة « ءوسمان » الفنية للموسيقى الامازيغية التي بدأت (5) محاولاتها منذ سنوات فبقيت تعمل باستمرار حتى فوجئ الجمهور في سنة 1976 م * باسطوانتين من (45) لفة، والى اليوم وافراد المجموعة يبحثون عن الاصالة في الشعر والموسيقى، يؤدونها في اغانيهم بالات حديثة مثل الارغن والقيثارة الكهربائية والقيثارة العادية . . . الكمان والاكورديون ، الى جانب آلات تقليدية مثل «القراقيب

---

(1) الفنون (مجلة) السنة الاولى عدد 7 و 8 ص 113

2) الفنون (مجلة) السنة الاولى عدد 7 و 8 ص 107

3) الرقص عند الامازيغ ليس هواية وليس احترافا بل من ضروريات الحياة .

4) هناك محاولة ساهم فيها احد الفنانين المغاربة لم اتمكن من التأكد من اسمه وعمله بالضبط .

5) اتصد المجموعة حين اكتمل عناصرها باسم ءوسمان : اما الفكرة فتعود الى اواخر الستينات كما سنرى في الصفحات الموالية .

* 71 / 1 / 76

والناقوس» كما سلموا دور الايقاع لآلة «البامبو الافريقي» ويعللون هذا بأنه لا يعني انهم يقلدون الموسيقى الغربية باستعمالهم لتلك الالات،بل هو حل تقني لمشكلة تقنية (1) لان الالات العتيقة مثل «امزاد-الرباب-محدودة فيماتعطيه من انغام ، على عكس الذى عوضوا به آلة «امزاد — الرباب — ، كما لايعني هـذا انهـم اختصـوا فـي اغنيـة تامازيغت الجنـوب وحـدهـا بل اظهـروا يـوم الخميس 2 فبرايـر 1977 انهم استمروا فى التزام تطبيق مشروعهم الهادف الى خدمة الاغنية الامازيغية بكل لهجاتها (2) وذلك حينما سجلوا زوال ذلك اليوم اربعة اغاني للتلفزة المغـربية الاولـى بعنـوان «تاكنداوت» — النفاق — كلماتها قديمة والحانها تستمد من الالحان الاصيلة والاغنية الثانية «ياغاغ عيريفي» «ظمئنا» كلماتها مـن الشعـر الحديـث وموسيقاها خضعت للتقنية الحديثة كذلك،والاغنية الثالثة للمرحوم بوبكر انشاد غنوها دون التصرف فى كلماتها مع المحافظة على لحنها الاساسى (3) اى قاموا فقط باعادة تسجيلها — ولكن — بالاتهم لـرغبة الكثيـرين ممـن يعتبـرونهـا مـن بيـن روائـع الغـزل عنـد « الـروايس » والاغنية الـرابعـة « دونيـت » — الحيـاة — بتـامـازيـغت الـوسـط، والمتتبع لانتاج مجموعة اوسمان سيلاحظ ان اغانيهم تزداد اصالة من انتاج لآخر .. مما اهلهم لتقديم اعمال فى مستوى الاغنية الشعبيـة الحديثـة يـومـي 5 و 6 فبـرايـر فى قاعـة « الاولمبيـا » ببـاريـس،وفـي «قصر الشتاء» بمدينة ليون الفرنسية،وبعد ذلك سهرة فى قاعة «الفنون الجميلة» فى العاصمة البلجيكية حيث فوجىء الاوربيـون بالالات الحديثـة وتوظيف جديد للكلمة الموروثة فى انغام اصيلة جعلت المهتمين بالموسيقـى يتأكدون من أن الموسيقى الشعبية الافريقية عموما والمغربية خصوصا قـد شرعت فى تاصيل قواعدها وتطوير وسائلها واخراجها من اقليميتها الى افق انساني أوسع (4)،مع الايمان بأن الموسيقى الشعبية فن له اصوله وقواعده ومقاماته ودوره،ونحن اذا تنبهنا الى هذه الموسيقى واعتبرناها من التراث الشعبي الموسيقى نجد لها قواعدها وتاريخها وأصولها ومقاماتها وآلاتها زيادة على مالها مـن دور وعشاق . . .

وليس فقط كونها موجة او ظاهرة فنية لا تعتمد الا الموهبة ولاتهدف الا الى الربح المادى ولو على حساب الاسفاف الفنـي . . وهنا اشير الى أن مجموعة «اوسمان» سجلت سهرة الاولمبيا تسجيلا حيا وكان من المنتظر

---

1) هذا ما ادلت به المجموعة لجريدة البيان : مارس 1977
2) سبق لهم ان ذكروا مشروعهم فى مقابلة تلفزيونية — مارس 1977 كما نشرت جريدة المحرر مقالا عن محاولات هذه المجموعة فى عدد يوم 2 يونيو 1976.
3) وياليتهم غنوها بالآلات الاصيلة الشعبية . بل أرى ضرورة استعمال الآلات الاصيلـة ى
4) مراسلة من باريس لوكالة المغرب العربي للانباء 5 فبراير 1977

نشرها فى اسطوانة 33 لفة .. غير ان المجموعة عدلت عن الفكرة لسبب واحد، اذ اقتنع افراد المجموعة بكون تلك الاغانى المسجلة فى الاولمبيا مازالت تفتقر الى كثير من العناصر الفنية ، سواء فى تقنية التسجيل او فى تقنية التوزيـــع الموسيقى والاداء لتلك الاغانى ذاتها .. وهكذا وقفوا امام اختيارين،اولهما الاسراع كى تنشر سهرة الاولمبيا كما هو الشأن عند كل من واتته فــرصة «الاولمبيا» طلبا للدعاية ورواج الانتاج (1) .. غير ان موسمان عدلوا عن هذا كله وضحوا بمجهود سنتين،عازمين على تناول نفس الاغانى بالتنقيح والدراسة والتدريب .. وهكذا استمر اختفاء المجموعة زهاء سنة،حتـى سجلــوا فى مارس 1978 مجهودهم الذى كاد ينال رضاهم الفنى ، ولاول مــرة مــع الصوت النسوى .

فكــرة الــرباط وتجــربـــة فـــاس .

انطلاقا من الايمان بفكرة تطـــوير الاغنية الامازيغية ، قام بعــض الشبان فى مدينة الرباط بتجارب موسيقية ، منذ سنة 1967 م ، وكان منهم على المومنى الذى يعزف القيثارة ويغنى ، كما يساعده فى العزف ابراهيم محران بالقثارة كذلك ، اما سعيد بيجعاض فيقوم بالعزف معهم على آلـــة الاكورديون احيانا والكمان احيانا اخرى ، وحسب الاغانى التى يتمرنون عليها ، ومع هؤلاء نجد ، على امجوض يشارك بآلة «لوطار» اما الكلمات فيضعها كل من ابراهيم اخياط ، وعلى ازيكو ، وعلى المومن ، احمد الغزالى . . . وبعــد تقدمهم فى تنقيح اغانيهم ، قامـــوا بعرض تجــربتهم ـــ اول مرة ـــ أمام جمهور حفلة المدرسة المحمدية للمهندسين بالرباط ، فنالـــوا اعجاب الطلبة من مختلف المناطق والاقاليم ، وقد سجلوا هذه السهرة فى شريط اسمعوه لطلبة كلية الاداب بفاس ، لذلك شرع ثلاثى طلابى فى محاولة اغناء فكرة وتجربة مجموعة الرباط ، وكان هذا الثلاثى يتكون من محمـــد المدلاوى بعزفه على القيثارة ، واحمد بزيد بنقره البندير او الناقوس الى جانب الغناء ووضع الكلمات . وعمــر امــرير بنقر البندير كما يغنى ويضع الكلمات وقد استمرت تجربتهم حتى تمكنوا من احياء امسية بالحى الجامعى لكلية الاداب بفاس ، فقدموا نماذج غنائهم للطلبة الذين فوجئوا بطــرافة التجــربـــة .

واذا تذكرنا ان جل اعضاء مجموعتى الرباط وفاس كانوا طلبة على اهبة التخرج من كلياتهم ، الى جانب كونهم يعتمدون فى محاولاتهم تلك على الموهبة فقط ، اقول اذا تذكرنا ذلك علمنا سبب عدم اقدامهم على تسجيل

---

1) لايقصدون أصحـــاب الانتاج الجيـــد .

محاولتهم في الاسطوانات . . . وبالفعل لم تحل سنة 1974 حتى تم تخرج جل اعضاء المجموعتين كما تم تعيينهم في مدن متباعدة وفي ميادين مختلفة، غير أن الشريط المسجل بقي محتفظا به في الرباط، لحرصهم على الاستمرار في العمل الجدي من اجل انقاذ مجهود موسيقى حققته المحاولات والمواهب، ولما كان ايمان كل الاعضاء ينطلق اساسا من ضرورة تطوير الاغنية الامازيغية لا بالموهبة وحدها، بل بالدراسة الموسيقية والمنهج العلمي، اقول انطلاقا من ذلك المبدأ تم الاتصال ب: عموري امبارك، وبلعيد العكاف، ومعروفي طارق، وسعيد بيجعاض وسعيد بوتروفين، واليزيد ترفي، ليكون الجميع مجموعة موسيقية سميت اول الامر بمجموعة «ياه»، ــ نعم ــ وتسلم افرادها الشريط، ليطوروه وينقحوه . . فبدات المشاكل، وتلاحقت الازمات وتتابعت المضايقات الى ان حل يوم 29 / 3 / 1975 حيث قدمت مجموعة «ياه» اولى سهراتها في الرباط، متحدية كل العراقل والمثبطات التي استهدفتها منذ بداية اول الحفل . . ومع ذلك اصروا على تقديم انتاجهم الذي استهوى الجمهور، ذلك الجمهور الذي كاد بدوره يذهب ضحية المشرفين على السهرة الذين حاولوا في البداية تحطيم معنوية مجموعة ياه، وأذكر هنا انه منذ الاغنية الاولى (1) لم يهدأ حماس الجمهور حتى بدات تباشير الفجر تلوح في الافاق، فتقدم الرجال والنساء كهولا وشبانا بعضهم يشجع المجموعة والبعض الاخر يلتقط معهم صورا تذكارية، في حين يلتمس الاخرون التوقيعات، وكان الكل يستفسر عن اسم هذه المجموعة الجديدة، فاتضح ان اسم «ياه» لم ينتبه اليه الجمهور رغم تكراره واعادته مرارا خلال تقديم كل اغنية اغنية، لذلك تقرر استبدال اسم «ياه» باسم: «اوسمان» ــ البرق ــ وبذلك دخلت المجموعة الى تاريخ الاغنية بتسجيلها اول اغانيها «تاكنداوت» مع «تيلاس» ثم «ياغاغ عيريفي» مع «مايوفا غاساد» وذلك سنة 1976 م

---

(1) تاخرت السهرة ــ نتيجة العراقل ــ اربع ساعات، فلم تبدا الا في الساعة : 23.

ميلاد وقبائل اعضاء عوسمان

1) **سعيد بيجماض** : من مواليد 1949 فى مدينة اكادير ، وهو ينتمى لقبيلة : «ايت واسو » ـــ دائرة «ايت باها ـــ

2) **طارق المعروفى** ، من مواليد 20 / 12 / 1950 بمدينة الرباط وينتمى الى عائلة المعروفيين ب «بن أحمد»

3) **عمورى امبارك** : من مواليد 1951 بقرية «يمزغالن فى قبيلة «يركّيتن» ـــ دائرة تارودانت ـــ

4) **بلعيد العكاف** : ولديوم 8 يوليوز 1952 بمدينة الرباط وهو ينتمى لقبيلة «ونزوط» ـــ الوالد ـــ وقبيلة «ماست» ـــ الوالدة ـــ

5) **اليزيد قرق** : ولد يوم 3 / 6 / 1953 ب : اكادير وهو من قرية «يمزوغن» قبيلة «ايت «امر»

6) **سعيد بوتروفين** 9 غشت 1953 بتزنيت وهو من قرية «كوزمت» قبيلة «يمتوكًا» ـــ دائرة «يى ن تانوت ـــ

وهؤلاء الافراد انفسهم هم الذين سجلوا اغانى ربيع 1978 مع ادخال الصوت النسوى



1) سعيد بيجماض



2) طارق المعروفى



3) عمورى أمبارك



4) بلعيد العكاف



5) اليزيد قــرقى



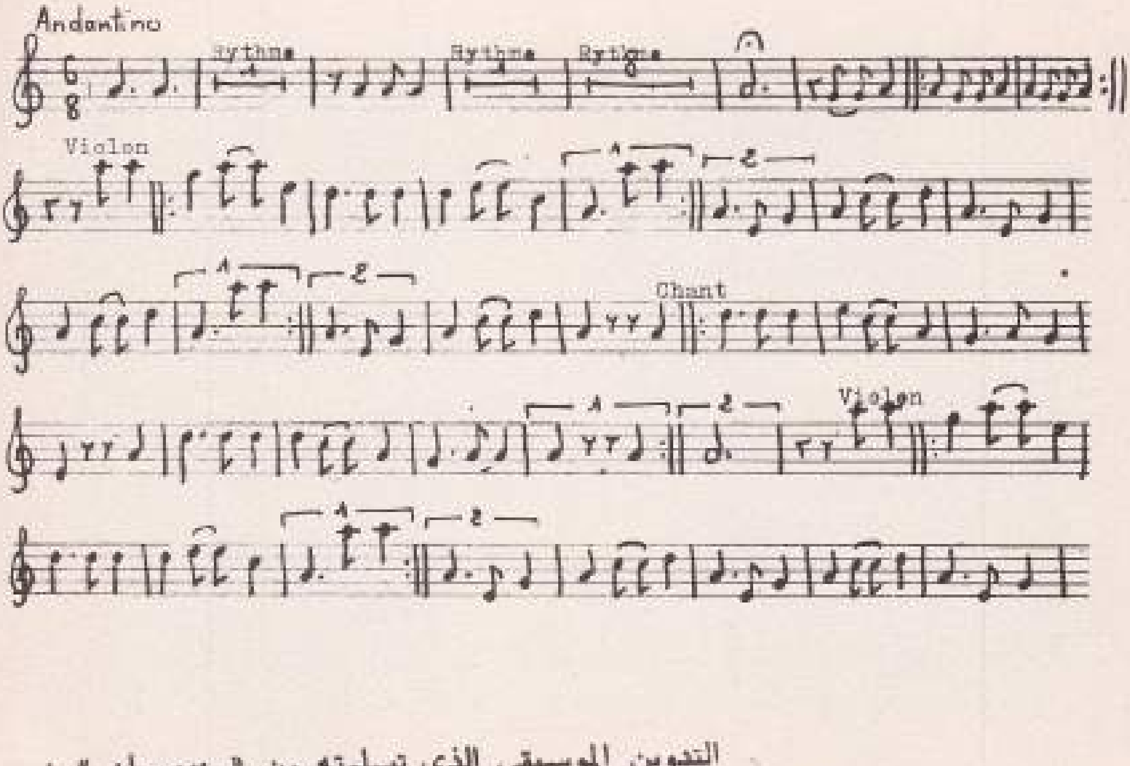
6) سعيد بوتروفين

نصوص اشعـــار اغـــانيهـم
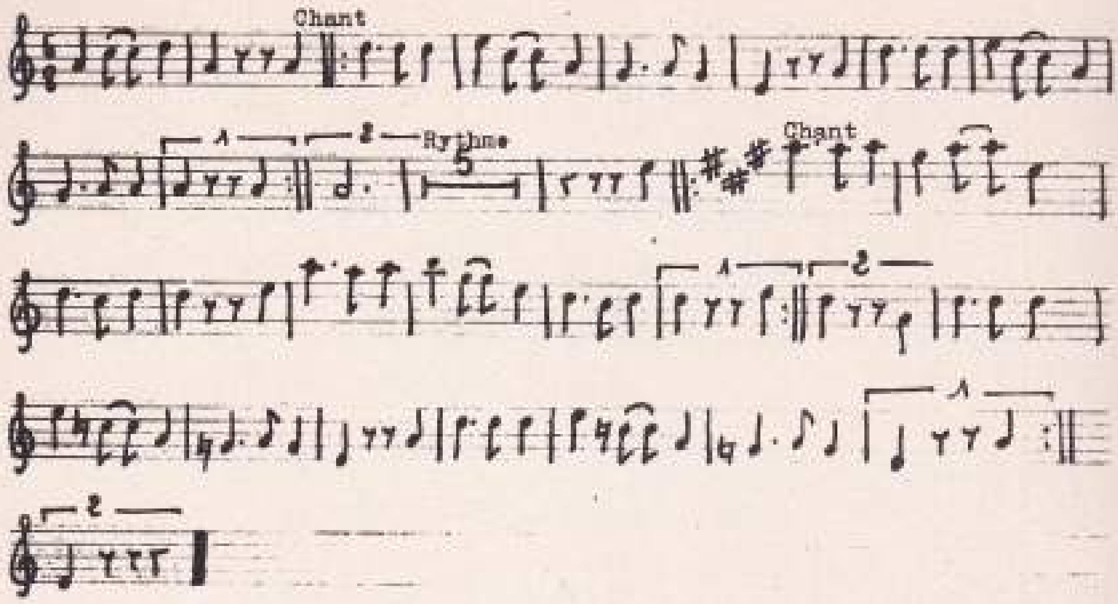
تـــاكنداوت
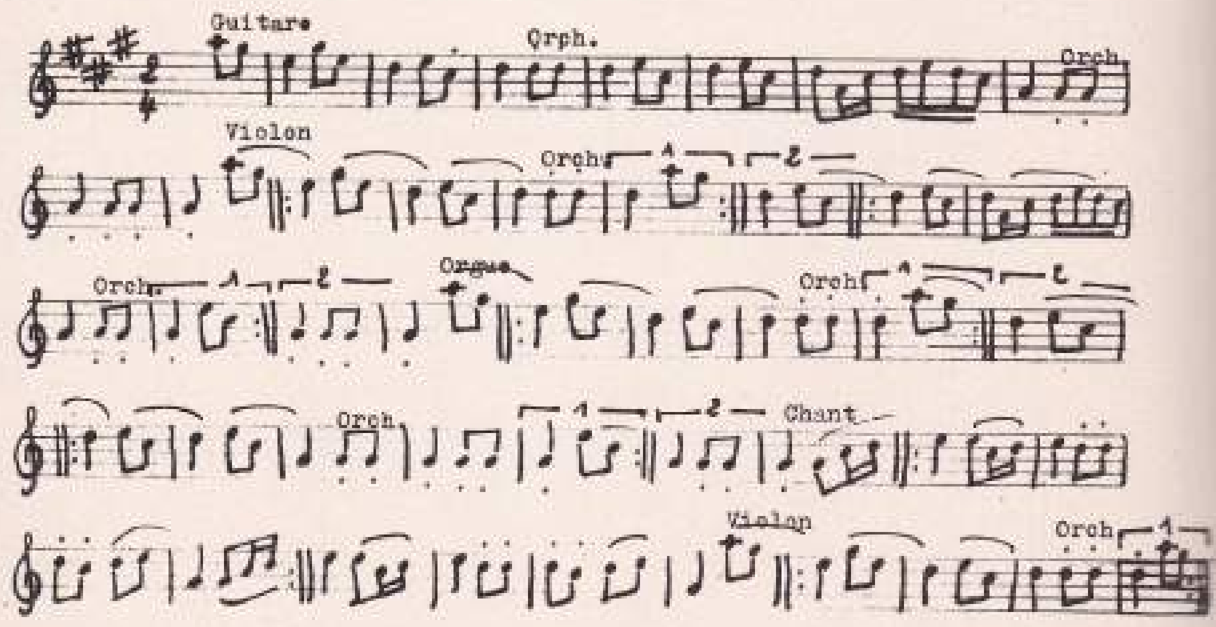
نكّي ورا تّكنداغ والّي د مونافي
هانّ مكّـما تاكنداوت ورا زكّارنتي
صّاحت ءاسا تّجمعان ميدّن د ويّافي
ييقّاند ءايان يغو لكيــن ءاتبالامي
ييقّاند موجتّيك ييكّيّن ءاد ييفـــاري
صغ ييكتسم مايّـــو سيغ لاّن ميجاوّاني
باءلتتـــاسن صّيفـــات ييـــادل لّـــونـــى
ليتـــل ن يان ييفــو لكين ءادّ جمعافي
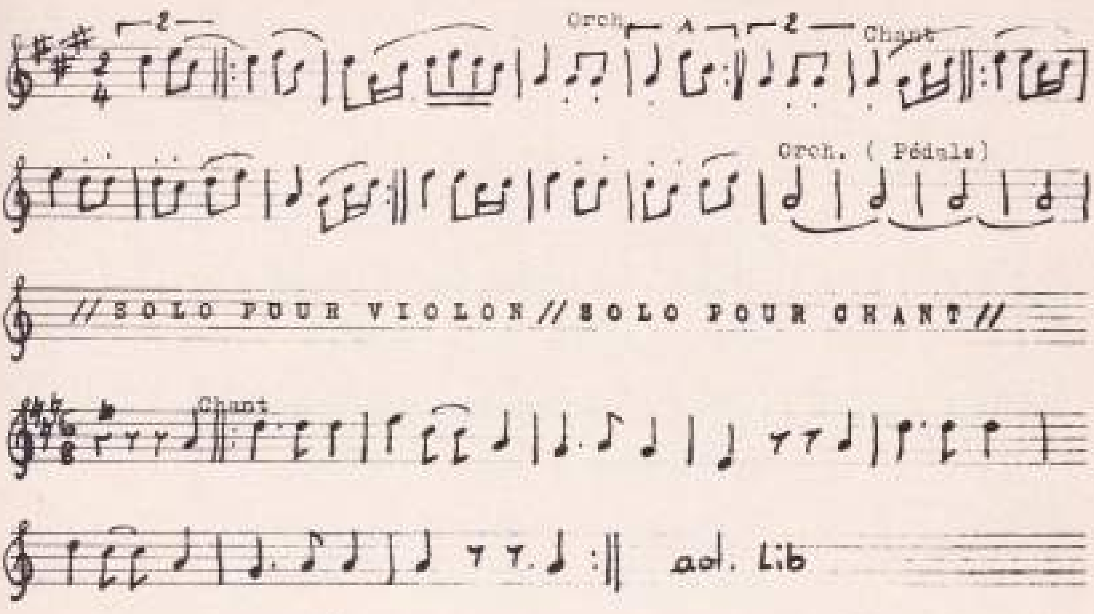
- TAKENDAOUTE -



التدوين الموسيقي الذي تسلمته من « موسمان » .


Chant
Rythme
5
Chant
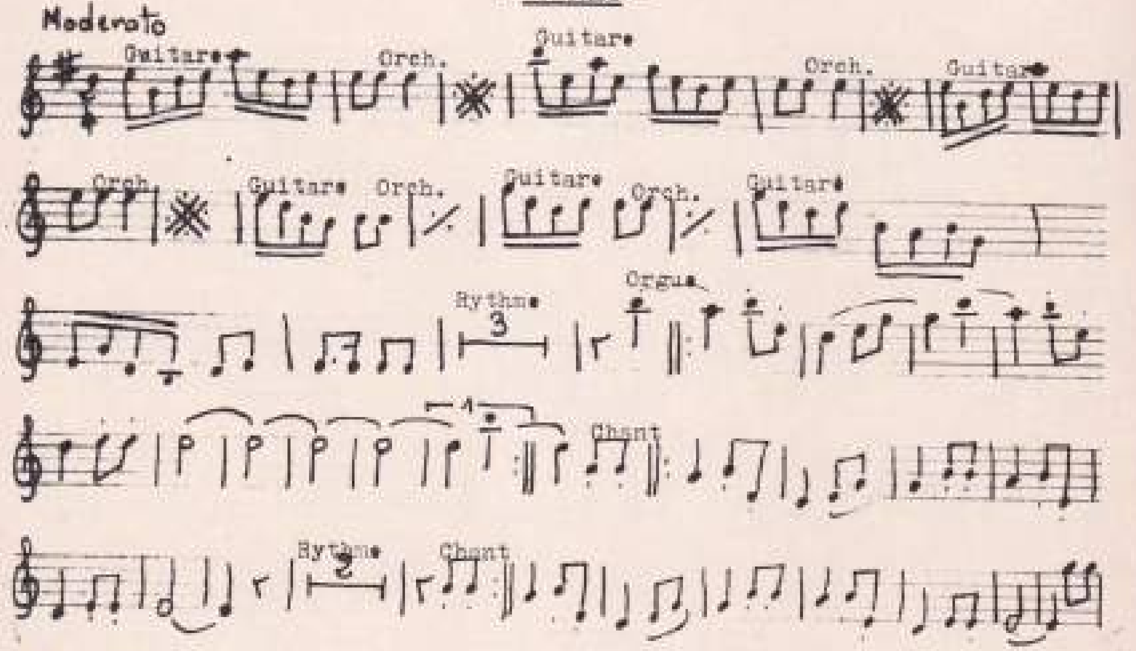

Guitare
Orph.
Orch.
Violon
Orch.
Orch.
Orgue
Orch.
Orch.
Chant
Violon
Orch.

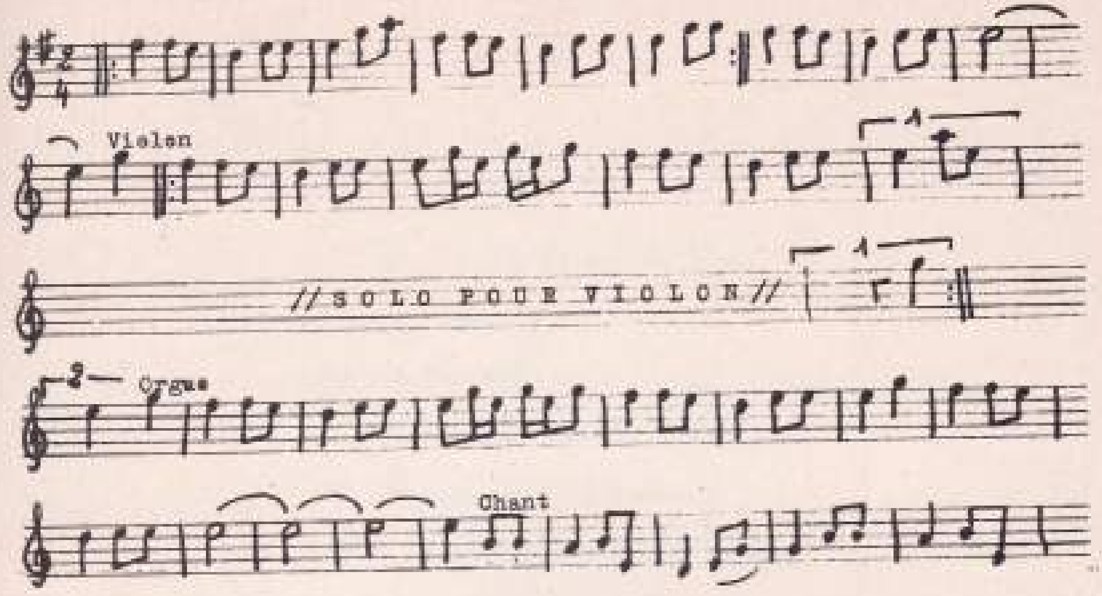

Orch.
Chant
Orch. (Pédale)
// SOLO POUR VIOLON // SOLO POUR CHANT //
Chant
ad. Lib

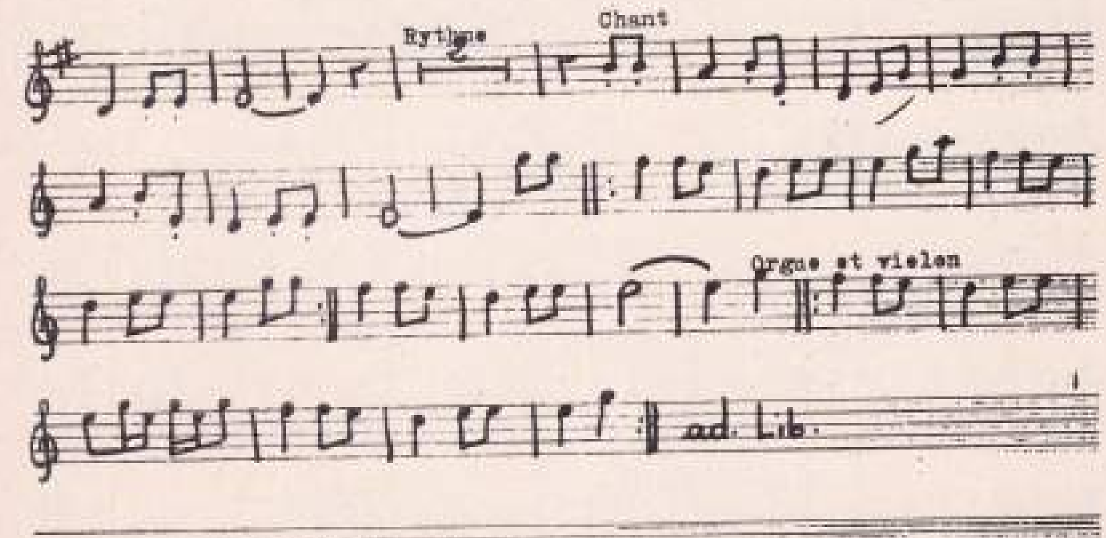
تيلاس

واتيلاّس هاد وايّور لو لاني
داغاراس ميكّابي مو ماوالي
ماياماركْ واداك مور تالاّتي
ميغ توضنت واساغار توفاتي
واياماركْ تاسا نو توفاكي
تسكنتيد ويدايّي كون ميفاتي

- TILLASS -
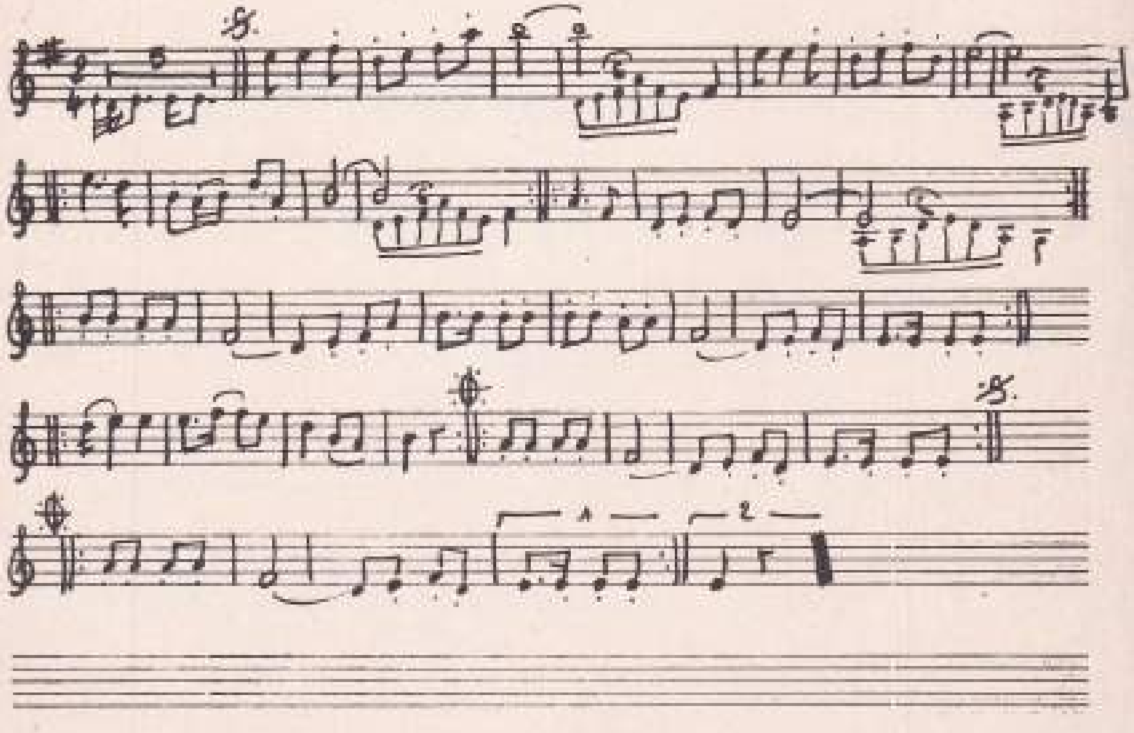



Violon
//SOLO POUR VIOLON//
Orgue
Chant

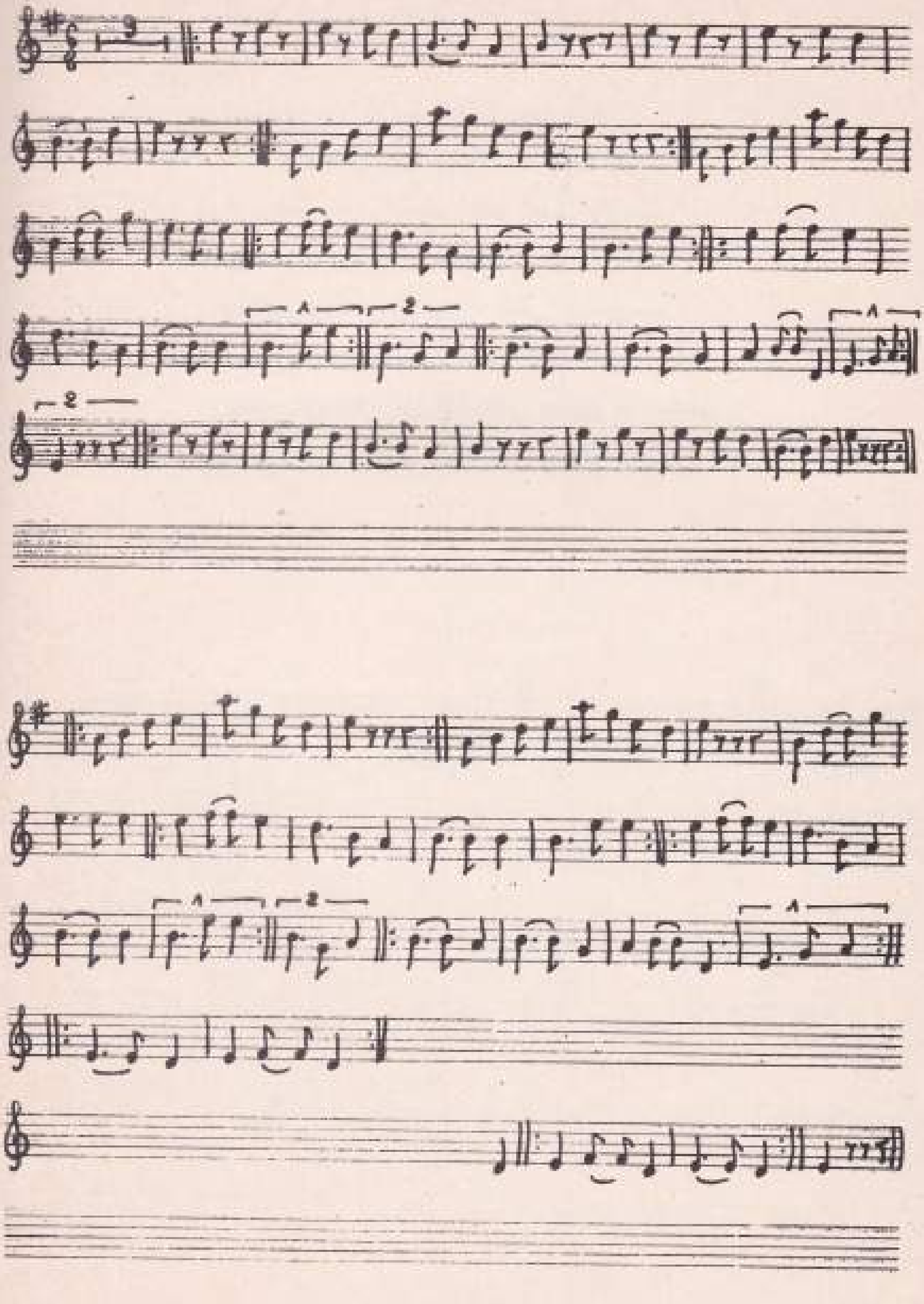

Rythme
Chant
Orgue et violon
ad. Lib.

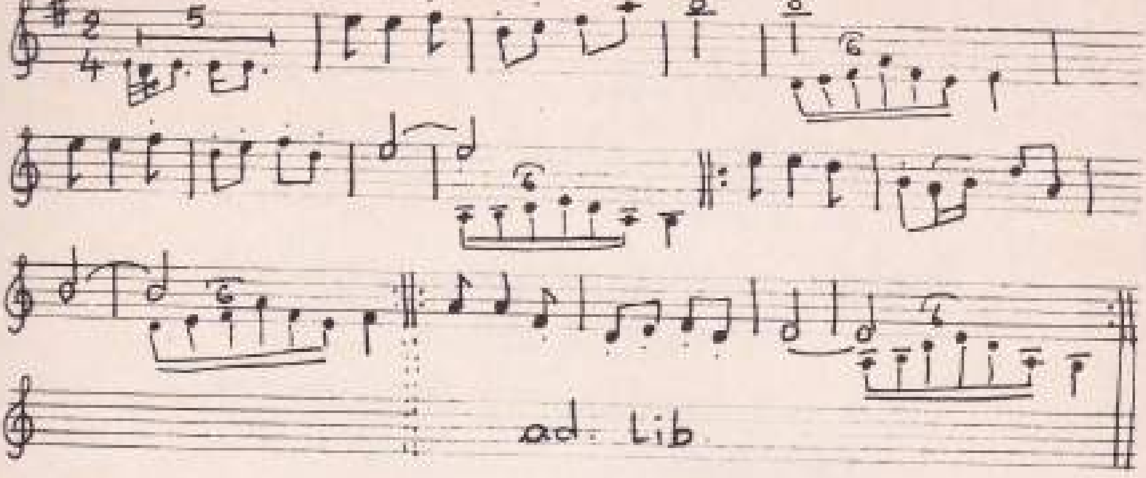
ياغاغ ءيريفي

ياغاغ ءيريفي نسنبل ءى تالات
تكّا ءانموكّار نورد ءيميك ن ءيميّالن
را نءاكّ خو زانجاكّ ياتّ تيسّى وّامان
كتيند ءاحواش د ءوماركّ تّون ءيرافان
ءولا لاز ءيمگّرتن ءورتّ گّيش ءيوين
تازگّزوت د وامان لجنت ءاخ لاّن
رزمنت تيسوين ءى تييّاض متّفين ءيفاسّن
واتّا ءور ءيسّن ءاتيكّ ن ءوماركّ لموت ءايان

yaghagh irifi






ad lib

غاسّاد ما يوفا . . .

غاسّاد مايوفا عور ميكّـي زونـد موسّالـي
ميزد ميكالــن كاسّول عور طّين غ تّو ميكّوان
ميزد ءامان ءاغ مّوتنت تاضّا نكّيـويـن
ميزد ءاياضو كيّين عور سول ءاتزّرات ءابلا تيكّو ضيوين
ءاحّ ءاطيطّ مينــو بلاكمّيـن ءاختوج مينـو
عورا تــزرّا بــلا ءاضــان
مينّـي غ وول مينـو كيكّـان تايرى كاد سنّيغ
سّنغ نيت ءاسافار مينو ميشّ عورات زرّاغ
ميلاّغ تامانو ياكّوكّ ميزد مينّي وول نّـون
ءاوينو غوزرو ، ميسكاكّ عور هـو وّولـغ ؟
غاسّ ليغ كم زريـغ كاد عور مغ تيطفي تين تودرت
ءافولكـي لّـي توسيت ءاختّوج يات توال ءاد لولان !

هايّاغ نوشكاد

ءايتمـا د ميسّتمـا
ءايتمـا د ميسّتمـا
هـايّـاغ نـوشكـاد
هـايّـاغ نـوشكـاد
نبـاذّل ميفـاراسـن
نبـّي ميمـودال
نـزكّـر ميسـاقّـن
نيـويـد ءامـاركّ ميكـويـان

تاڭانت ن تيلاّس

ءاتاڭانت ن تيلاّس ءاغ تلاّمت ءاتيفاوين
عيلين عيرافان غ طوزّومت نّون ءايامان
عيريغ ءانّلوح ءامود ءاكّونت نكرز ءاتودرن
واهّانيت تكّام ءايازمز ويدا غوتلنين
عيبّن ونزاڕ ولا سول تايوڭا طرمى
عيكشماغ عيمتّشى عيماڎّن ولا تاكافوت
تيبيرزا ن عيفسّي كاغك ءايازمز جليغ
ءاد وكان ساولغ عيقّاند ءاتّافيم ءاغاراس
تازونى ن ووسان ءاغ نسيكّل ءاساقو
عيمّاتينم ءاياضان وورد عيميك ءاينسان
ءاتاواركّيت ن تيلاّس تيفاوين ن وايّور
ءاس ريغ ءاد كّين عيناڭان
ءاس نّا عيفّاو لحال

تابـــرات (*)

ءاخّ ءينـــو كُيغ تابرات ءيوينـــي ءيجاوّان
ءور ءوميغ ءاد ءورّيغ ءي بابا غرين ءاغ
ءاخّ ءينـــو كيـــغ لباز ضَرمينـــي — ءي ءيكُوان
ءينگمارن ءور — ءي رين ءاتّيلي غ — واكـــال
ءاخّ ءينو كُيغ ءاسلم ءيسول ءيقّـــغ ءامـــان
ءور ءوفين ءاد ءوريـــن ءور — تات ءيزري يـــان
ءاخّ ءينـــو كُيـــغ ءاجّيك لّيغ ف — ءيگي ءوجاريف
ءيقّور ءور يو ف ءامان ءانزار ءور دلّين
توتي يان تمقيت نيـــغ ءار شاش ءايد ءيلّان
زيغد ءامطّا وول ءينو يوت — يي جدرن ءاغ
ءاضـــو ءيتّـــي تابـــرات
ءور توفـــي بـــاب نس
لبـــاز لبـــاز ءيـــرمـــي
ءورناجّـــون ءيگـــاور
ءاسلم ءيمّـــوت ءيمضلت
ءومـــلال ءاد ءيگّـــوتـــن
ءاجّيك نتّـــان ءيقّـــور
ءيغـــل — ءيـــد ءامـــود نسن

(*) موجودة في ديوان : ميسكراف ، مستاوي محمد ص 211
بعنوان : ءاخ ءينـــو .

ءاسماتي

ميغ نسماتّي ف وجاريف ميكْ ءاملال ءارد ميطّار
ور ميري . . ميرا !
ميغ نسماتّي ف وايّيس ميلوح ءالكْاموغ واكال
ميغ نسماتّي ف وزرِكْ ميكّال ور سار ميتّبرّام
ميغ نسماتّي ف وسلم ميگّان ءاوراغ ميدّم ءامان
ءامان ن گّر ميغو ليدن سوانين ءاصمّيد
سون ءاتفل ميضر داغ فلاّسن وايّاض
ءاس نسبّرد تاكّوضي يان ءاغ ور ميرين

ءيمّوت ءوجّيكْ

يمّوت وجّيكْ مات ميسّوان ورسول ميلّي
ميس نو ميقّور ميفراسن جلاناغ
ضرع ف واكال ءاكْايّو غ گّر ميفاسّن
ميقّاند ءاتّميگّر د ميفراسن جلاناغ
تامازيرت تلا تگّات ءا واتّات ور ميسّن
تامازيرت ترا تاروانس
ويلّي تورو س وحليكْ نس
ميقّاند ءاسقّيد ءارين غاتّساد لكمن فلاّس
ءاكّيس نلوح ءامود ولا مابرا وول
نكرات عقدات سماقلات س ويلّي جلانين
تيهجيوجت ، تيكصّاد گّوتّنت ور د ميميك
لعامّت نگّات ماتّا غايّاد ميجرا يانغ
وراغ ميسّيحل ميغ نبضا ميفراسن.

ءاحواش ن لّيمون

ءاويلّي مّــي نجـدر تاسا د وولاون
زرات لحبــاقّ د لحنّــا زرات لّويــان
ءاويلّــي مّــي نجدر تاسا بزّيــز
زرات تيزيزا د لحريــر ءابّــور عيبيــدّ
موفيــغ ءاكّمــا تامّنت موفيــغ لّــوز
مادريــغ ءاوا تيكيــوت مولا غرزيــز
زونــد عيزنكاض ءاكّما نكّا ءازاواكْ
نكنــي تيــدّي غ موحواش تاغــريت ءاوا تنكّــي
مولا لعياض ءاكّمــا نينيــد ءامــاركــي
موكان نبيــد ءاكـما زونــد عيدرارت
غــادّ ءانتّــو تاودا مولا حــرّيــكْ
لّيــغ نحــوش تاف تاسانــو تيبّاض

دّونيــت

ءادّونيت ءاساون ءاخاتــار ءايّــي تكّيت
ءاد يوحــل واتّــا عينين يوحل مورجليي
ءادّونيت ءاتــا تكّيت ءالغــم عيــتّان
لا غمّاعــن عيغــاسّن ءادّ ءادرن عيحلكّــي
نكّــي مورا تّامنــغ عيــدّ ونيتاد غيــان
واتّــا مّيــدا تكّت لخير ءاكّ عيسّندامن

المصادر والمراجع

الكتب العربية :

إيسكراف ديوان : محمد مستاوي
الشعر المغربي الامازيغي : عمر امرير
الكتب والتسجيلات الاجنبية :

— Recueil de poèmes chleuhs : Paulette Galand-Pernet.
— Corpus de musique Marocaine : Alexis CHOTTIN.

المجلات والجرائد :

افاق «مجلة اتحاد كتاب المغرب»
الفنون «مجلة وزارة الثقافة»
العلم الثقافي : «ملحق جريدة العلم»
البيان
المحرر

التسجيلات الاذاعية :

تسجيلات من القسم الامازيغي :

ا — الامازيغية الشمالية
ب — الامازيغية الوسطى
ج — الامازيغية الجنوبية

التسجيلات الشخصية :

اشرطة سجلتها مباشرة مع المغنين

اشرطة سجلتها مباشرة من ساحة الرقص في مختلف القبائل

اشرطة في ملك الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي — الرباط —

الاسطوانات :

Musique Berbère du Haut-Atlas : B. LORTAT-JACOB.
Maroccan Folk Music : Philip Schuyler

اسطوانات (78) لفة

ملاحظات :

ملاحظات سجلتها كتابة سواء أثناء المعاينة والمشاهدة او بالاسئلة والاستفسارات في مختلف القرى والقبائل وخاصة الجنوبية ،

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

تم الطبــع على
مطابــع دار الكتــاب
الدار البيضـاء